farinno her madica et excepti ata nermi क्ला के विकाम के दें के मुकाब का का का कि पांच के tata-fine rena pecta lecta necta adulti el que hie fomor ari dimindu arm mi ms inmbus granola glosa rosa prosa osa er sermosa sup multas igrnio ame mutaf tune mlaxum ca dono dei fla mi ne.

Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen

Eduard Bernoulli

• FROM THE LIBRARY OF • KONRAD • BURDACH •





Breitkopf & Härtels

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten

von deutschen Hochschulen.

I.

Die

Choralnotenschrift

bei Hymnen und Sequenzen

von

Eduard Bernoulli.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1898. • • •

Breitkopf & Härtels

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten

von deutschen Hochschulen.

Erster Band:

Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1898.

Die

Choralnotenschrift

bei Hymnen und Sequenzen.

Eine Untersuchung der auf Linien gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter

von

Eduard Bernoulli.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1898.

ML171 B4 1898

BURDACH
Alle Bechte, inspesondere das der Übersetzung,

Meinen lieben Eltern

in herzlicher Dankbarkeit.

Vorwort.

Die Abhandlung, welche ich nun als Ganzes der Öffentlichkeit zu übergeben wage, hat ihren Ansgangspunkt vor mehreren Jahren bei dem Versneh einer Übersetzung der Melodien zweier in der Stettliner-Ottoliturgie enthaltener Sequenzen genommen.

Sie war, laut Universitätsakten, der Hanntsache nach bereits am 1. Juli 1896 abgeschlossen und ihren ersten Teil, die Besprechung theoretischer Werke der Nenzeit, soweit sie die einschlägigen Fragen berühren, durfte ich als Dissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorlegen. Wenn ich also in fünf eingereichten Druckhogen keinerlei Veränderungen resp. Verbesserungen mehr vornehmen konnte, so mag mir dies zur Entschuldigung dienen. Sonst hätte ich es wohl zweifelsohne gethan. Allerdings erschien es mir anch gewissermaßen als Pflicht, den Betrieb und die Resultate des hisherigen musikpaläographischen Studinms scharf zu belenchten; denn das muss leider immer noch ausdrücklich gesagt werden, dass hierin his zur Stunde viel Willkür herrscht und dass dieselbe in erster Linie durch getrene Wicdergabe und genaue Vergleichung umfangreichen handschriftlichen Materials sich wird vermeiden lassen. Das ehen erwähnte, nnerlässliehe komparative Verfahren hat bis ietzt den französischen und belgischen Gelehrten wohl im Ganzen zu greifbareren Resultaten verholfen, als den deutschen.

Meinerseits nnn bin ieh, wie bereits angedeutet, lediglich durch die mittelalterlichen Mannskripte dazu veranlasst, ja bisweilen einfach genötigt worden, Kritik an einer Reihe von teilweise sehr bekannten Schriften und Werken zu üben. Ich wurde es mir, zumal in einer ersten Publikation, nicht haben beikommen lassen, wenn ich nicht der Überzengung wäre, dass allgemeine Aussagen oft mehr Konfusion anrichten, als uötig, und wenn ich nicht meine Vermuthungen durch Beispiele zu belegen von vornhein beabsichtigt hätte.

Überall die richtige Anffassung zu vertreten, diesen Gedanken maße ich mir bei dem ausgedehnten Gebiete indessen keineswegs an, und jede sachliche Berichtigung ist mir herzlich willkommen. Immerhin glanbe ich, abstrakte Theorien müssen bis zu ihrem Ursprang verfolgt und eventuell ihre Wirkung anf die Praxis oder deren seibständiges Leben aufgezeigt werden, falls sie irgendwelches Interesse gewinnen sollen.

Aus diesen Prinzipien erklärt sich die Einteilung meiner Abhandling, die gewiss mancherorts einer Ergänzung bedarf. Ohue Umständlichkeit ist es zu meinem eigenen Bedanern nicht abgegangen, ebensowenig als ohne Einscitigkeit, insofern sich mein Augenmerk diesmal nuwillkürlich vor Allem auf den Rhythmus gerichtet hat. Namentlich, als ich im Jahre 1894 die Münchener Hofund Staatsbibliothek benntzte, drängte sich mir die Anschauung anf, dass versifizierte Texte, speziell von Hymnen und Sequenzen aber anch von preprünglich dentschen Leichen n. s. w., so oft sie mit der sog. Choralnotation verbunden sind, dennoch ihren Einfluss auf diese geltend machen müssten und dass die genannte Noteuschrift, was den Rhythmus aubelangt, doch nicht nur grenzenlos unbestimmt sich ansdrücke. Also: eiu Beitrag zur Geschichte des (monodischen) Liedes im Mittelalter möchte die vorliegende Arbeit ebensogut sein, wie ein Beitrag zur Geschichte der Noten-, specieller Neumeuschrift. Schon ein Blick auf das Sachregister, - das die Tabellen bei Pothier und in der Paléographie musicale ersetzen muss -, sowie auf die Facsimiles macht den Reiz, die beiden Gebiete in einen näheren Zusammenhang mit einander zu bringen, gewiss verständlich.

Für die überans liebenswürdige Förderung meiner diesbezügliehen Studien Seitens der EE Bibliotheksverwaltungen von Münehen, Leipzig, Regensburg, St. Gallen, der Kirchenbibliothekscerwaltungen von St. Jakobi zu Stettin und St. Lorenz zu Nürnberg, und der Direktion des Historischen Museums zu Rasel, sowie für die fortwährende Anregung im wissenschaftlichen Verkehr mit Herrn Prof. H. Kretzschmar spreche ich gern auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank aus. Außerdem liegt mir die angenehme Pflicht oh, den Firmen Breitkopf & Härtel in Leipzig, Bruck mann, Köhler in München für die vorzügliche Ausstattung des Textes zu danken. Mein Wunsch ist es, solche Unterstützung möge für die Sache, der sie galt, fruchtbringend sein.

Leipzig, den 14. Juli 1898.

Dr. Eduard Bernoulli.

Inhaltsverzeichnis.

Die neueren und neuesten Theoretiker.	
Erstes Kapitel.	
Allgemeine Vorbemerkungen	4 5
Zweites Kapitel.	
Einzeluntersuchungen und Einzellösungen der Ligaturen und Kou-	
jnuktureu.	
§ 1. (Forkel, Kiesewetter, Buruey). Lambillotte S. 8-14 § 2.	
Schnbiger S. 14-16 § 3. Ralllard S. 16-19 § 4. Schlecht	
S. 19-21 § 5. Riemann S. 21-27 § 6. Pothier S. 27, 28.	
§ 7. Nisard S. 28-31 § 8. Paléographie musicale S. 31-35.	
§ 9. Fleischer S. 36.	
Drittes Kapitel.	
Aligemeines über liedartige Gesäuge, speziell über Hymnen und	
Sequenzeu, bel Musikhistorikern.	
§ 1. Burney S. 37-40; Schubiger S. 40-42 § 2. Consse-	
maker S. 42-47 § 3. Fétis S. 47-51 § 4. Thierfelder	
S. 52, 53. — § 5. Schlecht S. 53, 54. — § 6. Riemaun S. 54—55. — § 7. Jakobsthal S. 59, 60. — § 8. Pothier S. 60, 61. — § 9.	
— § 1. Jakobstnai S. 59, 60. — § 8. Potnier S. 60, 61. — § 9. Wolfrum S. 61, 62. — § 10. Ambros S. 62—64. — § 11. Paléo-	
graphic musicale S. 64, 65. — § 12. The musical notation of	
the Middle ages S. 65, 66. — § 13. Fleischer S. 66. — § 14.	
Gevaert S. 66-71.	
Viertes Kapitel. Ausichten von Germanisten und Litteraturhistorikern.	
§ 1. Hagen S. 72. — §. 2. Wolf S. 72—76. — § 3. Hoffmann	
von Fallersteben S. 76. — § 4. Bartsch S. 76. 77. — § 5. Lilien-	
crou S. 77, 78. — § 6. Dle Moudsee-Wienerllederhandschrift	
hrsgeg, von Mayer und Rietsch S. 79, 80.	
Füuftes Kapitel.	
Sammelwerke von Melodieu zu mittelalterilcheu Volkalledern, Hym- nen nud Sequenzen.	
§ 1. Metteuleiter, Schüberlein S. 80, 81. — § 2. Kade S. 81, 82.	
Böhme S. 82, 83. — § 4. Meister-Bäumker S. 83—87. — § 5.	
Donne Con and an an and an	

Zweiter Teil.

Erstes Kapitel.

§ 1. Aligemeine Angahen bei Gerbert S. 94—95. — § 2. Zengnisse für die Existenz von Knitusliedern im früheren Mittelalter S. 96—98. — § 3. Sammiungen musik-theoretischer Tractate aus dem Mittelalter S. 98, 99.

Zweites Kapitel.

Charakteristik der Musik bei den mittelalterlichen Theoretikeru.

— Rhythmische und metrische Musik inbesondere 8. 99—102.

§ 1. Cassiodro S. 102. — § 2. Aurelianus Exemensis S. 102—107. — § 3. Remigina Altisiodorensis 107, 108. — § 4. Huebald S. 108. — § 5. Guido von Arexos S. 108—111. — § 6. Ariblo Scholastiens S. 112. — § 7. Berno S. 112. — § 8. Johannes Cotto S. 113. — § 9. Eugeblert von Admout S. 113—115.

Drittes Kapitel.

Bedentung der Notenschrift. — Anwendung von Taktarten S. 115.

Abschnitt 1.

Remigius Attisiodorensis S. 116. — \$ 2. Guido von Arczao S. 116—118. — \$ 3. Arrbo Scholasticus S. 118, 1919.
 — \$ 4. Waiter Odington S. 119, 120. — \$ 5. Franco von K\u00f6lin S. 120—122. — \$ 6. Dohannes de Muris S. 122, 123.
 \$ 7. Johannes Tintotris S. 123, 124. — \$ 8. Johannes de Muris S. 124, 125.

Abschnitt 2.

§ 9. Franco S. 125. — § 10. Tractatus de musica (Bihi. Univ. catholicae Lovaniensis S. 125, 126. — § 11. Cantus dispositio vuigaris S. 127. — § 12. Johannes Tinctoris S. 127. — Schluss (S. 127—129).

Dritter Tell.

Untersuching von handschriftlichem Material. Einleitung

Erstes Kapitel.

Korrespondierende Meiodieteile in einzeinen Hymnen und Sequenzen.

§1. Christe du pist liecht and der tag S. 133, 134. — §2. Veni creator spiritus S. 134, 135. — §8. O lux beats trins. S. 135. — § 4. A soils ortus cardine S. 135, 136. — § 5. Apostoloram passio S. 136, 137. — § 6. Verhum honum et sauve S. 135, 139. — § 7. Pluem gecartet, ros an doren S. 139—141. — § 8. Ad honorem snmmi regis S. 142—141.

. . . 130-133

Zweites Kapitei.

Entsprechende Bestandteile der Hymnen- und Sequenzmeiodien in verschiedenen Handschriften.

A consideration and the second second

Drittes Kapitel.

Meiodien zu rhythmisch bewegten und wechselnden Versmaßen.

— Beispiele volkstümlich klingender Melodien.

§ 1. Sancta dei genitrix S. 173-175. - § 2. Salve festa dies resp. Grüest seist heyliger tag S. 175-177. - § 3. Gloria ians et honor S. 177-179. - § 4. Ut queant iaxis = Das hell aufklymmen S. 179-181. - § 5. Aurea ince et decore rosco S. 181, 182. - § 6. Sacris solempniis S. 182-185. - § 7. Aimi prophete S. 185 - 187. - § 8. Christ ist erstanden S. 187, 188. - § 9. Ave lebentigs obiat S. 188, 189. - § 10. Ave virginalis forms = Ave grüest pist magtleich forme S. 189 -196. - § 11. Ey ich sab in dem throne S. 196-200. -§ 12. Herr got allmächtig drey person S. 201, 202. - § 13. Maria bis gegrtlesset S. 203-206. - \$ 14 a. Eva der großen liebe; b. Joseph ileber nefe mein S. 206 - 209. - § 15. In dnici inbilo S. 209. - § 16. Letabandas resp. In Wolfgangi nnd Regl regnm S. 210-213. - § 17. Vas eiectnm greclam S. 213-215. - § 18. Ave marla gratia plena S. 216-222. -\$ 19. Des menschen Liebhaber resp. Von Got so wart gesannt (= Mittit ad virginem) S. 222-224. § 20. Mandum pingis novo flore S. 224, 225, - § 21. Sälig sev der sälden ezeit resp. Affluens deliciis S. 225-227. - Schiuss S. 228-232.

Nachträge and Berichtigungen				
Verzeichnis der wichtigsten Litteratur				
Sachregister zu der mitteialterlichen Musi	k-Litteratu	r		240241
Verzeichnis der benützten Handschriften .				242
Notenbellagen				1-129
Notenbeilagen			 •	1-129

Seite

Die

Choralnotenschrift

bei Hymnen und Sequenzen.

EINLEITUNG.

Die Texte von Hymnen und Sequenzen nicht nur des späteren, sondern auch des frühren Mittelalters sind sehon mehrfach gesammelt worden und die Werke speziell von Mone, Daniel, Dreves, aber auch von Ph. Wackernagel sind beinahe überreich an diesebzüglicher interessanter und wichtiger Litteratur. Zudem ist es eine bekannte Thatsache, dass nicht nur vielfach eben diese Texte, insbesondere der Hymnen, sowie diejenigen einiger Sequenzen, sondern auch die Melo die negrade der ersteren durchaus nicht etwa mit der Reformation ausgestorben sind. Man findet deren häufig in einer der ursprünglichen zum mindesten noch nahestehenden, ja bisweilen wöllig entsprechenden Fassung in kätholischen Liturgiebüchern bis auf die Gegenwart und vereinzelt sogar in protestantischen Gesangbüchern oder in kunstreichen Kompositionen 1); ferner in musik-geschichtlichen Werken und Abhandlunger)

Da nun eine systematische Sammlung von möglichst vielen Melodien aus dem Mittelalter sehon aus dem Grunde, weil sie jeweilen entweder praktisch oder theoretisch brauchbar schienen mindestens so wünschenswert ist, als diejenige der Texte, so sei es versucht, ihre Notation in verschiedenen Handschriften zu verzleichen

Wir hoffen dadurch Zweierlei genauer kennen zu lernen, was bisher nur gelegentlich in Betracht gezogen worden ist:

- Die Bedeutung der Choralnotenschrift bei versifizierten Texten des späteren Mittelalters.
- Die Bedeutung der damaligen kirchlich-volkstümlichen Melodiebildung — beides in einem gewissen Gegensatz.

¹ Joh Seb, Bach's vierstimmige Kirchengeslage, herausgegeben von Woldenar Bargiel, Berlin 1891—1983, —Daselbet S. 30 N. C21; S. 42 Nr. 33; S. 45 Nr. 40 «Christum wir sollen loben schön» — A solis ortus cardinej, S19 Nr. 123. S. 199 Nr. 132. Der du biat dreit in Enipkeit.* — O hux beata traintais; S. 211 Nr. 155 «Komm Gott Schöpfer heiliger Gest.* ** — Veni creator sprintay; S. 214 Nr. 105 «Christum strentadens; S. 215 Nr. 196 «O wir armen organitas); S. 214 Nr. 105 «Christum strentadens; S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens; S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens); S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens; S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens); A. 316 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens, S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens); A. 316 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens, S. 215 Nr. 196 «O wir armen christum strentadens,

a. Zum Vortrag und

b. Zur Melodiebildung des liturgischen sog. 'Choraltones-Wo wir im veiteren Verlauf unserer Untersuchungen veranlasst worden sind, auch die sog. Neumenfrage zu streifen oder, bis zu einem gewissen Grad hereinzuziehen, wissen wir ehterseits Zuld-Kenleg, wie viel umstritten sie an sich schon ist. Andrerseits liegt es auf der Hand, dass ein innerer Zusammenhang swischen; jeste auf der Hand, dass ein innerer Zusammenhang swischen; jeste siehen Notenschrift und den 'Choral-noten exisieher.' Studieth, 'die' sich auf letstere beziehen, können und sollen also eine direkte Vorstufe bilden zu einer womöglich immer genaueren Erklärung der Neumen.

Doch wir sehen uns zuallererst genötigt, auf Grund neuer und alter theoretischer Angaben und Andeutungen unsern Standpunkt zu wählen d. h. zu rechtfertigen und lassen darum eine Übersicht über die wichtigsten von ihnen vorangehen.

Erster Teil.

Die neueren und neuesten Theoretiker.

Erstes Kapitel.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Der gregorianische Gesang«, von welchem auch die Hymnen und Sequenzen eine Abart darstellen, ist gerade seit der Mitte unseres Jahrhunderts Gegenstand lebhafter Streitigkeiten geworden. Namentlich wenn wir auf die katholischen Schriftsteller hinblicken, so lassen sich sofort zwei Gruppen aussondern und wohl nicht unpassend betiteln, etwa als:

a. die orthodoxen Dogmatiker,

b. die kritisch-historischen Exegeten.

Dass innerhalb dieser neuerdings ziemlich diametral entgegengesetzten Farben noch unbestimmtere Schattierungen sich geltend machen, ist natürlich kein Ausnahmefall, auf dem Gebiete der gesammten Litteratur nicht.

Um klarzustellen, was wir mit einer solchen Unterscheidung meinen, verweisen wir zunächst auf den Kongress von Arezzo 1553, und auf dessen Folgen. Dort schon hatten katholische Paläographen verlangt, man schriftlichen Traditionen zu reformieren suchen¹. Dort schon wurden sie durch ein p\u00fcpstliches Dekret zurecht gewiesen, und wir k\u00f6nnen nus nicht versagen, etwas vom Wortlaute desselben hier mitzuteilen:

Die Meinungen der betreffenden Altertumsforscher werden per ephemeridas verbreitet und ihre Arbeiten varia edita opusculas genant.

Trotzdem haben sich die Differenzen auch seither nicht totschweigen, oder gar aus der Welt schaffen lassen. Sie sind vielmehr noch gewachsen, wie dies schlagend beweist ein Aufsatz von F. X. Haberl in einer außerordentlichen Beilage der »Musica saera-2).

Der Streit wird als im Ganzen leider bekannt genug vorausgesetzt, indessen ein neuer Feldzug eröffnet und von kirchen-

^{1.} Cf. Extra-Beilage zu den Fliegenden Blättern far katholische Kirchennuik Xr. 4 von 1933. Dieselbe enthält: Jöffene Birfe über den Kongress von Arezos von Lans (aus den Holländischen übernetzt von Luypen) – Schriftstücke, die ein behendige Bild der Verhandlungen entwerfen. In 1920 der Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehärmeten Vorten der Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehärmeten Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehärmeten Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehär der Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehär der Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich langen und gehär der Vortrag des gregorianischen Gesange in gleich und gehören der Vortrag des gregorianischen Gesange in der Vortrag des gregorianischen Gesange der Vortrag des gregorianischen Gesange und der Vortrag des gregorianischen Gesangen des Gesangen des Gesangen des Vortrag des gregorianischen Gesangen des Gesangen des Vortrag des gregorianischen Gesangen des Vortrag des gregorianischen Gesangen des Vortrag des Vortrag des geschiedes des Vortrag des gregorianischen Gesangen des Vortrag des Vo

^{2) -}Die Archalologie und das päpstliche Breve, Quod S. Augustinus-N, 9 vom 1. Sept. 1956. — Letteres ist ein absemaliger Erlass der Curie vom 7. Juli 1894, vorin dem Vernehmen nach zu lesen steht in Übersetzung: -Die vom Kongress von Artezo ausgesprochenen und von demselben dem hl. Stuhl vorgetragenen Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen Gesanges zur alten Tradition, Können, so wie ale lauten, nicht angenommen, noch gutgehelden werdens etc. Haberl figt aus eigenem Antziebe Heit Hierdunch habe die S. R. G. Sacroum rituum congregation, emberer bei Hierdunch habe die S. R. G. Sacroum rituum congregation, emberer bei Hierdunch habe die S. R. G. Sacroum rituum congregation, emberer lassen, und besonders Jernen, die hinter den Vorgehirpen und Felsenklippen oog Wissenschaft, Tradition, Forenbung, Freiheit, Willkür brunnunger

rechtlich dogmatischem Standpunkt aus gegen die Selbständigkeit der historisch-kritischen Forschung angefochten. Quintessenz bleibt:

Fin (solcher) Pharus ist die hl. Kirche, dessen Wächter in der Person des Papstes nicht nur in Sachen des Glaubens, sondern auch der Disziplin gebietet und leitet, auf unerschütterlichem Felsen erhaut, nie wankend, stets zu erfreulichem Ziele führend-. — Oder mit Abt Dom Guéranger's Meinung zum Schluss zitiert.

,Rome est mère et maîtresse; tout ce qu'elle fait est bien'! — Im Verlauf der 16 Seiten langen Ausführungen wird freilich z. B. auf S. 124 zugestanden:

-Übrigens galten die gregorianischen Gesinge, wie av viele andere lüturgiehe Einrichtungen, welche zur Zeit Gregors bestanden, zu keiner Zeit als Dogma, und als unveränderlich, es kommt nur darauf an, wer sie ändert, ob Übnerufene, oder derehtmäßige Autoritäts. — Diese Auslassungen finden sieh segar im Zusammenhang mit der Bemerkung, dass ein Knochengerüste oder ein rhythmisches Schema gut und notwendig sei, obsehon es (dem Verfasser noch keine Gewissheit über den Autor der Melodie gebe, da über ein und dasselbe Schema viele ganz verschiedene Melodien gebildet werden können!).

Sollten da nicht gerade die Archäologen das Augenmerk der Kirche auf die Veränderlichkeit der Gesänge gerichtet haben? Sollte nicht die herrschende Autorität in Gefahr sein, aus konstitutionellen Interessen die berechtigten geschichtlichen zu misskennen?

Doch hören wir weiter. Noch deutlicher ein Parteistandpunkt tritt bald darauf hervor [S. 125]!

Der Hauptgrund der Annahme der Ausgabe von Regensburge, äußert sich Haberl, »liegt für uns in der Autorität des hl. Stuhles, welcher dieselben in (drei) Dekreten²) als offiziell und typisch erklärt hat, um endlich Einheit im liturgischen Gesang zu erzielen, und dringendst wünscht, dass diese Bücher

Demuach bekümmert Haberl als wichtigste Streitfrage diejenige der Autorschaft, welche doch thatsächlich zunächst Nebensache ist und sich jedenfalls nicht länger allein durch die kirchliche Tradition schlichten lässt.
 Vergl. aber Doppelnummer der Musica Sacra vom 1. und 15. April

¹⁸⁹⁷ N. 7 und V. S. 96. Fer ne. der Unterreichnete — F. X. H. selbst — hat die beiden (l.) papulichen Bereur vom 23. April 1883 und 7. Juli 1894 — 1391 – 1392 und 1892 und 1993 — 1392 und 1893 und 1893 und 1893 und 1894 und 1

in allen Kirchen eingeführt werden. (Der hl. Stuhl hat das unbestreitbare Recht, liturgische Anordnungen oder Änderungen zu treffen, wie er es nach Bedürfnissen und Verhältnissen der Zeit für notwendig und nützlich erachtet, und jeder Katholik hat die unabweisbare Pflicht, solche Anordnungen zu respektieren und der Autorität sich zu unterwerfen.)

Die französisch-belgischen Opponenten, und wenn sie auch Doctores theologiase ind, stellen ihrer theologischen Wissenschaft ein achlechtes Zeugnis aus, indem sie den bezüglichen Dekreten des hl. Stuhles ihre Anerkennung versagen, oder mittelst Sophismen denselben eine falsehe Deutung geben; ebenso kompromittieren sie ihre Gerechtigkeitsliebe, indem sie auf alle Weise die Ausgabe von Regensburg verächtlich zu machen suchen

Müchten insbesondere diejenigen unserer Ordensbrüder, welche in diese Opposition verwickelt sind, davon ablassen, und die Scientia auf den Altar des Gehorsams als Opfer legen, damit sie in Wahrheit zeigen, was sie auf die erste Seite der "Paleögraphie musicale" geschrieben haben

Haeredes pietatis ejus (sc. Abb. Prosp. Guéranger) (erga

sedem Apostolicam»).

Die arkbiologischen Forschungen scheinen also auch hier die Herstellung einer Einheitlichkeit nicht zu f\u00f6rdern — und in mehr als einer Hinsicht mag dies zu bedauern sein —; sie scheinen \u00fcbbrahupt einer subjektiv freieren Meinung in kirchlichen Dingen nach der Seite der musikalischen Liturgie Vorschub zu leisten. Das wird notwendigerweise noch manche Unruhe hervorrufen, ist aber unvermeidlich und gew\u00e4hrt Außenstehenden und doch Interseierten ein merk\u00fcr\u00fcdiese Schauspiel.

Das Bild der ganzen Kontroverse indessen haben wir länger, als es vielleicht augemessen scheint, aufgerollt, weil gerade die Hymnenliteratu runs einige jetzt wieder aufbehende Melodien als Beispiele für unsere später folgende Analyse bieten wird; und wil wir unseressits jegliche dogmatische Voreingenommenheit vermeiden müchten. So ergeben sich für uns folgende grundsätzliche Anschauungen, die wir durch den ganzen Verlauf der Arbeit hoffen als richtig darthun zu können:

1) Wir verzichten von vornherein darauf, von offiziell katholischen Wegweisern uns auf die labyrinthisch verschlungenen Pfade kirchenpolitischer und disziplinarischer Gedankengänge, anstatt auf das rein historische Arbeitsfeld leiten zu lassen.

 Wir begreifen, wenn es für selbständige katholische Gelehrtennaturen nicht immer leicht ist, unbefangen zu prüfen und Konsequenzen zu ziehen.

3) Wir hegen die Vermutung, dass auch im Mittelalter die

Subjektivität in verkappterem oder offenerem Kampfe mit der römischen Autorität stand, wo die Vortragsart und die jeweilig besondere Form des liturgischen Gesanges in Frage kam.

4) Erst nach Abzug mancher Accidentien wird man den Befund« einer mittelalterlich liturgischen Handschrift relativ sicher verwerten können.

Was gewährt uns nun, da wir demnach weit entfernt sind, uns in Einzelheiten am Ziel eines feststehenden Urteils zu glauben, das neuere theoretische Material, bestehend in musik- (und litterar-jegeschichtlichen Werken, eventuell auch in liturgischen Drucken zu praktischem Gebrauch, namentlich seit den Fünfzigerijahren für eine Hilfe, zum mindesten gewisse Prinzipien geltend zu machen?

Zweites Kapitel.

Einzeluntersuchungen und Einzellösungen der Ligaturen und Konjunkturen.

8 1.

Für die obschwebenden Fragen dürfen FORKEL und KISSETTER ganz außer acht gelassen werden; denn sie bieten für eine Transeription der (Neumen- und) Choralnotenschrift durchaus nichts Eigenartiges; auch das, was sie im Allgemeinen vom gregorianischen Gesang denken, wird dem Sinne nach völlig entsprechend von Musikhistorikern angenommen, die uns zeitlich viel näher stehen, als die beiden Autoren!

Zwar in einem noch älteren Werk, in Burnsey's «General history of Music«, Bd. II. S. 328, wird uns die Übertragung einer Melodie auffallen müssen. — Doch knüpfen wir unsere jetzige Beschreibung am besten an Lamelllotte an. Freilich befasst er sich, wie die unmittelbar nach ihm erwähnten Gelehten, mit der Entzifferung der Neumen. Wir laden also den Verdacht auf uns, ohne auch nur die notwendigste Vorkenntais zu besitzen, uns in diese heiklen Fragen einmischen zu wollen.

Allein, so ganz unberufen wird diese Neugierde nicht sein: hauptsächlich, weil die Choralnotation, vor Allem unverkennbar die deutsche Nagelnotenschrift sich ja direkt aus den linienlosen Neumen weitergebildet hat. Gelten nun auch, je nach der

¹ Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2. Bd. 1788 und 1801. — Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik, Leipzig 1834 (2. Auf. 1846).

Gesangsgatung und je nach der Zeit, in mancher Hinsicht Unterschiede in der Erklärung, so wird eine Familienähnlichkeit den Beiden doch nicht fehlen. Ja, die Tochter wird durch ihr Aussehen uns untilkärlich da und dort Rätselhaftes in den verwitterten und vergilbten Gesichtsügen der Mutter deuten.

Für die Intervällenschritte bei verschiedenen liturgischen Melodien ist eine solche Vermutung im Großen und Ganzen bereits als richtig erwiesen i). Warum sollten dann nicht auch für den Rhythmus gewisse bei besser geschulten Sängern gibt ge Normen aufgestellt werden können, und zwar Normen, welche nicht bloß ein vorübergehendes kümmerliches Dasein fristeten?—Doch zur Sache. — Lambillotte beruft sich in seinem Celler des melodies grégoriennes i] auf Johannes de Muris (man achte, ubrigens darauf, dass dies ein Theoretiker des 14. Jahrhunderts ist s. u.,) und auf dessen Desinition der Clivis, niff []

als einer Ligatur, die saus einer Note und einer Halbnotesbestehe³) und eine Biegung der Stimme (nach unten) bedeute.

Danach scheint ihm der Wert von einer Longa und einer Brevis gegeben; totzdem wird er stutzig, weil alle Handschriften von Guido von Arezzo an gleiche Notenwerte für beide Ligaturteile supponieren §. — Eine Auskunft darüber, wie sie das ausdrücken, finden wir beiläufig gesagt, nicht. Dagegen stützt sich nun Lambillotte, um die Autorität des Johannes de Muris zu retten — auf das Antiphonar von St. Gallen. Auch diese Handschrift genießt bei ihm gewissermaßen kanonisches Ansehen, als ülteres Monument und wohl außerdem als direkte Kopie des römischen Antiphonars. Und doch giebt gerade sie kein unbedingt sicheres Zeugnis zu Gunsten des genannten, jüngereen, mittelalterlichen Theoretikers. Denn der Komanus-buchstabe vc., der ja gewiss eine Tempobeschleunigung anzeigt, kann uns nur auf einen bestimmten Weg führen.

L. selbst meint, es sei also, da gerade die Clivis fast immer im Antiphonar von St. Gallen mit dem »ce überschrieben vorkomme, sehr wahrscheinlich, dass man damals die Clivis als Verbindung von Longa und Brevis ausführte; so bringt er allerdings

^{1.} Cf. Paléographie musicale, III. Planche 173 A: Hymnus aus einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts. dessen Melodie im ersten Vers die Notation auf Linien, im weiteren Verhauf dieselbe ohne Linien, zeigt. Sie erinnert. beiläufig bemerkt, stark an "Pange lingua".

²⁾ L'antiphonaire de St. Gal Paris 1851 S. 24, von der Clivis.

³ Clivis dicitur a Cleo, quod est melum, et componitur ex nota et seminota et signat quod vox debet inflecti Gerb Scr. III. S. 202 Sp. 1.

die vollständige Übereinstimmung mit der Definition des Johannes de Muris glücklich zustande.

Unsererseits sind wir geneigt, eine abweichende Vorstellung sogar für die Periode des St. Galler Dokumentes geltend zu machen.

Es wird nämlich nicht darüber reflektiert, ob das een nur für eine Note der Clivis gelte, oder nicht eher für beide. Letzteres glauben wir, und L. giebt uns, ohne es zu wollen, Waffen zur Verteidigung in die Hand. Er sagt: Das ee drücke immer eine sehnelle Bewegung aus für die Note oder das Zeichen (ou au signe), über welchem es stehe ... Gewöhnlich finde es sich über den Punkten, welche der Virga oder dem Podatus folgen, und über der Clivis ... finde man seme oder ette über einem Podatus oder einer Clivis, so wolle das besagen. dass eine der Noten kurz, die andere mäßig lang oder lang ausgehalten werden müsse!)

Gerade aus letzterem Satz darf man wohl folgern, dass das einzelne Zeichen »c< seine Wirksamkeit auf beide Teile der Clivis erstrecken könnte²).

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir, dass im St. Galler Antiphonar sozusagen der einzige uns direkt interessierende Hymnus ist:

Crux fidelis inter omnes« und, alternierend mit ihm (auch offenbar mit etwas variierender Melodie):

»Pange lingua gloriosi proelium certaminis<3).

Bernon Gerk. Ser. II. dit que de son temps (XII e siècle on n'était pas daccord sur l'interprétation des lettres «e., n. t. et même qu'on lour domait une valeur contradictoire. Mais pour l'antiphonaire de St. Gal, toute incertitude est impossible. — Wie stimut diese Behauptung zur Wahrscheinlichkeit- der Interpretation auch nur von sec. ill est donc bien probable etc.? S. Haupttext vg. laach Pal. mus., IV. 1894, p. 9 und spec. 13 f.

2 In der Pal mis. (IV. S. 17 lesen wir allerdinge: les lettres significates adjointes à un groupe neumatique n'affectent en règle géordris qu'une seule note: la place de la lettre indique quelle est la note modifiée. — Abre Ausahanne verden dech auch argenomnes und wer börgt für die stetige ja möglich serbot wenn diese als Gantes nur den Wert einer Einzelnote besalle.
3) Die Reproduktion auf p. 100f. bei Lannb warde, falls eis uverflissig neum den Wert einer Einzelnote besalle.

S. 39 »Lettres significatives ou romaniennes«. — Später, S. 41 giebt er die wenig tröstliche Versicherung:

Von weiteren Ligaturzeichen kommt für spätere Handschriften in Betracht Plica: inclusive Cephalicus, Tramea, fügen wir gleich bei. 1 . .

Wenigstens glaubte Lambillotte annehmen zu dürfen, dass die Plica des Johannes de Muris gerade dem Cephalicus der St. Galler Handschrift entspreche¹: P9

Für uns ist diese Frage insofern nicht ganz nebensächlich, als wir auch später noch die Spuren des Cephalicus glauben konstatieren zu können. Sicher finden wir ihn wieder z. B. in einer Handschrift des XIII/XIV. Sace. 9 / , wo die Neumen auf Linien gesetzt sind, und zwar, in Übereinstimmung mit L.'s Annahme, wechselte dieses Zeichen an genau korrespondierenden Stellen mit der Plica, aber auch mit — der Clivis!

Hiervon im dritten Teile mehr.

Während ferner der Cephalieus in der deutschen Choralnotenschrift sozusagen — bis auf eine ziemlich stereotype Figur — verschwindet?), sobald sie fest ausgeprägt ist, rettet er sich merkwürdigerweise mit Vorliebe in die römische Quadratnotenschrift.

Denn die dort noch in Handschriften des 14. Jahrhunderts auftauchenden Formen, die wiederum Plica (= Clivis [**]) vertreten, sind gewiss am besten als etwas verknöcherte Altersstufen

¹⁾ S. 26 und 27: Nous pensons aussi que le signe appelé »Plica» par Jean de Muris, n'est autre que le Cephalicus. Dann folgt das Citat aus Gerb. Ser. III., S. 202 Sp. 1: Plica dicitur a plicando et continet notas duas. unam superiorem et aliam inferiorem.

Wir ergänzen hier sehon die von Johannes de Muris in der Summa musicae. — Cap VI S. 201, 2021: De notulis entus usualis, quae sint, et ad quid inventae- — genannten Notenzeichen; es sind: Punctum. Virga. Clivis, Piles, Podatus, Quilliam und Pressus. Der Punkt übrigens auch als Teil einer Notengruppe. Doch giebt der mittelalterliche Theoretiker keine (bestimaten) Notenwerte an, asgit vielmehr:

Sed cantus adhue per hace signa minus perfecta cognoseitur, nec per ac quisquam eum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiatur et longo usu discatur (f).

2: Eine Stettiner Handschrift von 1457 schreibt ôfters **f**; eine Nürn-

berger Handschrift von 1510 analog P. — Dagegen kommt in Clm. Mon. 23046, 14. Jahrh. einigemale vor: 3 und zwar diesmal mitten in der deutschen Choralnotenschrift. s. u. Teil HL

desselben zu bezeichnen D D = D cf. = Plicaj. Zudem machen wir an dieser Stelle noch ausdrücklich aufmerksam eben auf die große innere Verwandtschaft zwischen Plica und Clivis. Sie werden, seit dem 14. Jahrhundert jedenfalls, willkürlich ausgetauscht. In der deutschen Choralnotation wird es nicht sehwer sein, Beispiele aufzuführen, und in der fömischen ist der Unterschied, wenn nicht ganz verwischt, so doch auf eine Kleinigkett zusammengeschrumpft. Wir allerdings fassen und als Schreiberlaunen auf, obsehon für die annihernde Festsetzung eines Notenwertes der einzelnen Bestandteile so oder so herzlich wenig darauf ankommt.

Nach Lambillotte bedeutet nun Plica (Cephalicus, Tramea)
eine lange und eine damit verbundene kleine Note, welch lettere
dazu dent, um leicht auf die folgende Note hnüberzugeleien!,
Sollte auch der Wert der Hauptnote verlängerte worden sein,
so war das nicht auffälliger, als etwa bei einem Nachschlag. Zudem aber heißt es gerade bei dem betreffenden Gewährsmann
Lambillottes, bei Marchettus von Paduat: veum voer fictat; die
Verlängerung- [protractio] findet also wohl mehr für das Auge
in der Schrift, als für das Oltr im Gesange statt. Nicht sehr geschmeidige Kehle merden sich den Vortrag überhaupt erleichtert
und die Ligatur ungefähr in zwei Hälften oder z. B. in eine
punktierte Viertel- und in eine Achtelnote zerlegt haben. Auch
nach L's eigener Interpretation bezweckt die Plica ja mehr eine
weiche Biegung in der Melodici als eine starke Tonzerdehungs?,

Übrigens lässt er sorgfältigerweise nicht unberücksichtigt, dass sowohl Marchettus (s. die Anmerkung als auch Franco von Köln³) in ihren Traktaten über Mensuralgesang von der

¹ S. 26 f. Marchetti di Padone dit: Pliquer une uote, c'est prolonger aquantide des on temps, soit en montant, soit en descendant et cela par le moyen d'une note fictive, différente de la note intégralement chantée. Il ajoute: la plica fui inventé pour donner au chant quelque chose de plus doux ef. Gerb Ser. Ill, S. 51. Druckfehler! Das Citat findet sich S. 181 im #70-merium musièeme mensurates, und vars: Sp. 2. Plieare autem notam est praedictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel în deorsum cum core fitca! ", dissimili a voce integre prolata. ... Sp. 1. Plica fuit inventa în cantu, ut per ipsam aliquid dulcius proferatur (resp. genau reproduciert: aliqua similia ... proferantur.

² l. c. Enfin, comme le signe de Gui, le »Cephalicus« représente une note longue et une petite note, qui sert à passer limpidement à la suivante.

³ Cf. Scr. III S. 6 Sp. 1 ohne nähere Bestimmung:

Plica est nota divisionia ejusdem soni in gravem et acutum ... alia ascendens, alia descendens in: Franconia »Musica et cantus mensurabilia». Zu dem Ausdrucke «vox ficta» sei übrigens noch bemerkt, dass nach Riemann

Plica sprechen. Doch hält er ihnen wieder Johannes de Muris entgegen und außerdem wissen wir bereits, wie ganz dieselben Ligaturzeichen hüben und drüben angewandt worden sind. -Der Schluss in Cap. VI des ebengenannten Theoretikers klingt allerdings nicht sehr ermutigend 1). - Auch der Epiphonus / hat sich, wie der Cephalicus in jüngeren, mit römischen Typen notierten Handschriften erhalten: U2). Wir erwähnen ihn als Abart des Podatus 📲 🎜. Während nun Lambillotte diesem den Wert von zwei langen Tönen beilegt3, supponiert er beim Epiphonus: Longa und Brevis. Immerhin wäre schon diese Bestimmung an sich bloß relativ giltig, wenn er weiterhin annimmt, der Epiphonus bringe dieselbe Wirkung nach oben hervor, wie der Cephalicus nach unten. Dann wäre doch die zweite Note wiederum ein kleiner Nachschlag. In praxi, glauben wir allerdings, ist L. nicht weit von der Wahrheit entfernt; denn der Podatus ist späterhin, analog der Plica und dem Cephalicus. etwa in zwei Hälften zerlegt worden, wie wir im III. Teil es werden zu beweisen suchen. Allein weitere Gründe giebt der französische Gelehrte nicht an, ebensowenig als für seine Einschätzung der übrigen Ligaturen. Wie er sich überhaupt auf Johannes de Muris mit Vorliebe stützen mag, ist uns nun um so weniger ersichtlich, als dessen Angaben durchaus nicht stets in Einklang zu den seinen treten4. Aus den sogenannt positiven

Pressus dicitur a premendo, et minor continet duas notas, major vero tres, et semper dehet cito (n. h.) et acqualiter proferri. — Dennoch übergehen

S. 2. ff. die - Musica ficta- Melodiengehilde mit Halbtonerhohung resp. Erniedrigung (g)) bezeichnet hahen mag. Allein zu Odington's Zeit d. h. vom 13. Jahrh. am nannten die Theoretiker dies -musica falta-, l. c.). Also würden die betreffenden Tone wohl voces faltae heißen. S. noch weiter unten bei der Besprechung von Riemann.

¹⁾ S. o. S. 11 Ann. 1 Sehl... 2. So in Clim. Mon. 300s. Fol. CCLII vgl. auch "The early english harmony" 1897: Pl. 33. — Lamb. sagt S. 29: La forme elle-même du signe nous conduit à cette conclusion; car c'est le Pod at us, mais le P inschevé, écst-d-dire, un signe représentant deux sons qui n'ont pas toute leuv valeur numérique. Urpiphonas produit en montant le même effet que le Ophalius en descendant.

³⁾ S. 36: Nom, forme et valeur des signes neumatiques employés dans le Mscr. de St. Gal«.

Aus der Liste der dort genannten Zeichen erwähnen wir nur die zwei verschiedenen Arten, 'Podatus et flexa sinuosa- darrustellen. Bei der ersten meint L.: '3 sons toujours longes; hei der zweiten, im Unterschied von der ersten in die Höhe gerichteten gieht er keinen Notenwert an. Das entspricht der heabsiehtigten, peinlichen Sorgfalt der tabelisrischen Statistik doch nicht recht.

⁴ Lamh, hatte in der ebenerwähnten Tabelle den Wert des Pressus major definiert als: 28 sons longe«, und gieht trottdem selbst in den »Pièces justificatives (1) anf S. 47 Nr. III einen Extrait de Jean de Muris 1321 (cf. Gerh. Ser., III S. 202):

Behauptungen L's über Notenwerte lässt sich Allem nach nicht besonders viel Sicheres schließen. Überdies hat er wohl rein graphischen Unterschieden auch sachlich eine zu große Wichtigkeit beigelegt. So z. B. die Virga aufgesast als ganze oder halb Note, je nach ihrer Lage, während Johannes de Muris lediglich ihre äußere Gestalt zu beschreiben scheint als »länglich nach Art einer Ruthee und sie bloß in Gegensatz zu den Notengruppen stellt¹).

Für unsere Beobachtungen besser zu verwerten, ist die allgemeinere Benerkung, die -notation carrée-s sei eine der Grundursachen, weshalb die Art, die gregorianischen Melodien zu singen, mit der Zeit beienträchtigt wurde. Man habe sie dadurch plumper gestaltet, indem man den Noten einen gleichmäßigen Wert gab. Seither sei auch der Name zeantus plamas aufgekommen²i.—

Es schwebte dabei Lambillotte offenbar das geistlose Ableiern der liturgischen Gesänge vor. Ein Mittelding zwischen dieser Alteration und den feinen Nuancierungen, welche er für die Blüteperiode der St. Gallerschule voraussetzt, wird vielleicht gerade im Gesang der metrischen Hymnen und Sequenzen vom 14. Jahrh. an nachgewiesen werden können.

§ 2.

Was der ungefähr gleichzeitig mit Lambillotte schreibende P. Ansella Schumger uns für unsere Zwecke bietet, kann nicht viel mehr sein, weil der Verfasser des berühnten Werkes? wieder insbesondere die Zeit des früheren M. A. einer näheren Betrachtung unterzicht. Wenn wir also sehon aus diesem Grunde seine Äußerungen mit einiger Vorsicht glauben verwenden zu müssen, so noch außerdem darum, weil auch er mit sich selbst da und dort im Widerspurch gerät, seine "Resultates aber, wie

wir aus dem Antiphonar von St. Gallen nicht den Umstand, dass der Romanusbuchstabt T tenere ses place souvent, sur le pressus, le podatus etc. Demnach wäre in diesem Fall eine seiner Noten oder der ganze Pressus lang sgl. Lamb., S. 40. — Könnte aber das T nicht einfach ein «Rallentandomit Termolieren-eite proferri bedeuten?

¹⁾ L c. Virga est nota simplex, ad modum virgae oblonga.

^{2) 8, 28.} La notation carrée a commencée à remplacer la notation Guidonienne vers le commencement du XIV. Siècle; elle est maintenne dans les chants sacrés jusqu'à nos jours. Selon nous, elle est une des grandes causes de l'altération etc. — Ahnlich S. 33 im Abschnitt über das Quilisma [ein Tremolo, Vibrato.

³ Die Sängerschule von St. Gallen vom 8. bis 12. Jahrhundert-1858.

sie einmal sind, in andern musikgeschichtlichen Werken einfach unbesehen aufgenommen wurden 1).

Auf zwei lithographierten Tabellen gieht Schubiger eine Erklärung mit modernen Noten für die einzelnen neumatischen Zeichen; eine Erklärung, die auf den ersten Blick für sich einnimmt. Und dennoch wird man unmöglich völlig dadurch befriedigt. Um unsere Behauptung anschaulich zu machen, ist uns natürlich in erster Linie wichtig das Kapitel über die Bezeichnung des Notenwertes?

Je mehr uns hier die Einleitung anmutet, um so weniger begreifen wir, was Sch. von den einzelnen Zeichen meint. Dies nämlich im Hinblick auf den metrischen (trochlüschen) Hymnus des St. Galler Antiphonars: **\formatsi fidelis inter ommes*. Steht doch hier über einer Sille das oder jenes Zeichen, welches zwei Töne bedeutet und nach Sch. einem bestimmten Versfuß entsprechen sollte-jl- Oder z. B. über *\formatsi fram Versfuß welche entsprechen sollte-jl- Oder z. B. über *\formatsi fram Versfuß ber *\formatsi fram Versfuß delisi eine Virga, einfache Tonzeichen, deren Werte dan kaum diejenigen sind, welche er auch in der Tabelle annimmt.\formatsi Außerdem stimmen Sch.\formatsi Augnehen nicht stets genau mit denen des doch ungeführ zeitgenössischen Lambillotte, ja nicht einmal mit seiner eigenen Interpretation auf der Tabelle*\formatsi. Er macht

¹ Ambros und Schlecht s. u.

² S. 17 und 18.

³⁾ S. 17. *In der Bestimmung des Tonwertes richtete man sich (wenigstens in der Schule nach der munikalischen Mettli, welchen mit der poetischen große Ahnlichkeit battes ... wie der poetische Fuß ein Spondaeus, Dispondaeus, Pyrrichichus, ein Daktylus, Anapsks, Jambus, Trochaeus etc. sein konnte, ebenso bewegte sich auch der musikalische Fuß in einem gleich entsprechenden metrischen Zeitmaße.

Dem Trochaeus entsprach) das Zeichen der Clivis ∩; dem Jamhus der Podatus , f etc.

So schritten die alten Gesänge in den verschiedenartigsten Kombinationen gewissermaßen auf metrischen Füssen einher; eine Eigenschaft, die sich mit der Einführung der viersekigen Noten beim Kirchengesang allmahlich verlor und die Lehre von der Musica metrica gänzlich in Vergessenheit kam.

⁻Immerhin fand jene Lehre nicht in ihrer vollen Strenge und ihrem ganzen Umfang heim Kirchengesang Anwendung; dem Gefühl des Sängers war manche Freiheit gestattet.

Hier deutet doch Schubiger an, dass mit den beigebrachten Definitionen die Fragen über die thatsächliche Ausführung noch nicht erschöpft sind.

⁴⁾ S. 18. Die Punkte, einzeln oder mehrfach, galten kurze Tone. Die Virga hatte den Wert eines langen Tones«.

⁵⁾ Seb. beruft sich S. 17 auf Johannes de Muris und noch einen uns im Urigen unbekannten Theoretikter des 14. Jahrh. Octobi [?], um in seinem Texte zu supponieren: für Clivis = Longs und Brevis; für Podatus = Brevis und Longs. 1 Nur dessen 'des letterne erster Ton nicht durch einen Halbkreis, sondern durch einen kleinen Querstrich ausgedrückt, so waren beide Tone lang. S. 18. – Die Tabellen von Schubiger sich wiedergegeben in der

keinen Unterschied in der Transskription der Clivis mit und ohne »e«, sondern giebt deren beide Teile als gleich lange Noten.

Dass demnach eigentlich der Melodiegang hinsichtlich der Intervalle besser entziffert sein mag, als hinsichtlich des Rhythmus, dürfte wohl einleuchtend sein; und wir werden, wie schon bemerkt, weiter unten noch deutliche Beispiele dafür anführen.

Für jetzt wenden wir uns wieder einem französischen Forscher zu, der die gewonnenen Prinzipien gerade in Bezug auf den Rhythmus zum mindesten ostentativ in Praxis umzusetzen versucht hat. Ohne abenteuerliche Wagnisse ist es allerdings dabei nicht abgegangen. Aber insofern er mit viel bescheideneren Mitteln, als es neuerdings geschehen, Tabellen der entsprechenden Neumenzeichen in verschiedenen Handschriften aufstellt, bezeichnet die Art seines Vorgehens einen Fortschritt und eine Vorstufe zu den neuesten Bestrebungen französischer Gelehter.

§ 3.

RAILLARD betitelt sein nicht sehr umfangreiches Werk: > Explication des Neumes « 1/.

Allein, was er selbst (S. 30) sagt, nämlich: vum den Gesang wieder herzustellen, muss man den relativen Zeitwert jeder Note oder die Beziehung ihrer Dauer zu derjenigen der andern bestimmen-, das lässt schon ziemlich tief blicken. Die Erklärung ist manchmal fragwürdiger Natur. So hat auch R. sich nicht von der Vorstellung losmachen können, dass die Virga eine längere Note bezeichne, als der Punkt, und er stützt sich auf die geschriebene Figur des Climacus in Handschriften des 14. und

15. Jahrh.2]. - , von ihm übertragen:

So nimmt er an, die erste Note des Podatus sei kürzer als die zweite, umgekehrt die erste Note der Clivis länger, die zweite kürzer und in beiden Fällen beruft er sich auf Johannes de Muris³.

Inauguraldissertation von H. Kretzschmar: -De signis musicis- quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Arctini tempora florentes tradiderint 1871.

Es erschien 1858 und wurde 1860 durch die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres preisgekrönt. — Nis ard hat in seiner »Archéologie musicale-(1890) S. 35 ff. — Chap. IV — das erste Kapitel von Raillard reproduziert.

²⁾ S. 27. -ll est à présumer (1) que le point représente une note plus bréve que la virga p. e. etc.

³⁾ Ce qui explique la définition qui en donne Jean de Muris:

— Der Epiphonus ist auch ihm eine »nota liquescens«, d. h. eine Verzierungsligatur; aber hier tritt er der Meinung bei, dass es richtig sei, oft die zweite Note länger zu nehmen als die erste. Beim Cephalieus stimmt er mit Lambillotte überein 1,

Selbständiger kombiniert er bei Torculus / und Por-

rectus //-15. Ersterer, sagt er, sei eine Kombination von Podatus und Clivis und, ziemlich folgerichtig nach seiner Theorie, mu'urde sich sehr täuschen, wollte man ihn immer mit drei gleich langen Noten übersetzen. Die Mittelnote müsse vielmehr gewühnlich länger ausgehalten werden, als die beiden andern. Beim Porrectus, dem Gegenteil des Torculus, finde das Umgekehrte statt; die zweite Note sei immer kürzer, als die erste, und meistens auch als die dritte?

Ohne uns, wie gesagt, ein fertiges Urteil über Neumenstdien im eigentlichen Sinne des Wortes anmaßen zu wollen, finden wir doch bei R. zu viel Einzelheiten unverhältnismäßig hervorgehoben. Das zeigt sich unseres Erachtens namentlich in der Übersetzung zweier liturgischer Phrasen:

1) »confregit« enthält in seinem Neuma (h. l. = Jubilation)

R. unterscheidet sogar die beleibten und die magern Punkte, nämlich:

Also ist inm diesmai . = \ und

2) » Christus factus est «) etc. veranlasst ihn zu noch größeren Spitzfindigkeiten; er vergleicht eine Wormser und eine St. Galler Handschrift. Haben nun z. B. in dem langen Neuma bei »usque

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens vgl.

Gerb. Scr. JII S. 202. -

Ist aber in einem Hexameter eine Tautologie von »sursum tendere« und »crescere« etwas Unerhörtes? Zumal, wenn »crescens« noch als Reim von »li-quescens« steht? — Man erinnere sich auch der resignierten Äußerungen im vorangehenden Prosatezte des Joh. de Muris.

^{1;} S. 41 les membres de la commission de Reims ont eu raison de faire souvent la seconde note (des Epiphonus) ... plus longue que la première. S. 41 ferner: En le traduisant (den Cephalicus) par deux notes, la seconde devra être très brève.

²⁾ S. 42 und 43.

³⁾ Pl. II. rechte untere Ecke.

⁴⁾ Pl. V.

ad mortem crucis. W. und St. G. den Torculus $\mathcal S$ und $\mathcal S$ geschrieben; bei *propter quod deus exaltavit illum * aber $\mathcal F$ und $\mathcal F$ — so ist das für R. Grunds genug, im ersten Falle zu übersersetzen:

Oder bei *dedit illt nomen* in W. : und zugleich in St. G. : jeweilen als of; dagegen bei: *quod est super omne nomen* W. \(\tilde{\Lambda} \) . = \(\tilde{\Lambda} \) und St. G. \(\tilde{\Lambda} \) \(\tilde{\Lambda} \) \(\tilde{\Lambda} \)

Ein Qulisma " Jeibt er durch ehromatisch aufsteigende Sechzehntelfigur wieder; Clivis mit »c.« überschreibt er "rinf." oder "f." (fasst demnach das »c.« mehr als spontane Accentverstärkungi. — Kurz, in dieser Weise ist jedenfalls das übersetzte Stück unausführbar gewesen und hat nur insofern in moderner Notation einen gewissen Wert, als es uns ein Bild giebt von allen erdenktaren Feinheiten des Votrags, die sehr schwer, ja kaum unbedingt richtig und genau wiedergegeben werden können. Sicher vergebelhe ist leider R.» Liebesmühle, uns einen anziehenden Begriff davon zu hinterlassen; denn seine Definitionen und Töne wollen sich nicht recht vertragen? Er tastet und wühlt in einem Haufen, wo vereint mit viel Spreu einige gute Körner fast zufallig beisammen liegen.

Zu letsteren rechnen wir die beinahe ängstlich vorgebrachte Meinung, vom eigentlich gregorianischen Gesang seien hichstens eine kleine Zahl von Hymnen und vielleicht auch gewisse Sequenzen auszunchmen, in welchen der Rhythmus des Gesanges mit demjenigen der Verse korrespondiere etc..... Abgesehen von diesen Ausnahmen unterscheide sich der gregorianische Gesang wesentlich, hinsichtlich des Rhythmus, von demjenigen

Anmerkung dazu.

¹⁾ Ein gewisser Unterschied ist ja möglich; aber dann hätte Raillard im Texte mehr daranf eingehen sollen und war sehon S. 33 f., worauf er verweist Kapitel über den Podatus, denn auf Planche V übersett er J und V jeweilen einfach mit J ; é. Schubiger S. 18. über den Podatus und unsere

^{2.} Nisard, Archologie musicale errathnt fin Chap, X: Des épiètenes de Intiphonaire de Montpellier ein weitress 1890 reschiences Werk von Rällbard: Chanta de l'églies réstablis sous leur forme primitives und citiert 8. 1730 dars ac kromatshech Phrasen. Scien Kritik schilled re S. 174) unit en Worten Nous eroyons, nous, que l'adoption de pareilles monstruosités, dignes des maintenents IJ; de ce qu'on appelle la musique arabe (bêtre diese schreibt Villoteau 1818 amènerait la chute immédiate et définitive de notre chant liturgique curopéen.

Zweig der musikalischen Kunst, welche im M. A. den Namen "musica mensurabilis' führte¹).

8 4.

Wollen wir die chronologische Reihenfolge in der abrissartigen Darstellung der Neumenfrage im Ganzen beibehalten, so werden wir nun wieder auf deutschen Boden geleitet.

RAYMUND SCHLECHT widmet ihr einige Seiten mit Illustrationen, die freilich nur darthun, wie abhängig er thatsächlich hierin von fremder Meinung ist²).

Obwohl er [8. 22] zugesteht: »eine vollständige Lehre der Neumen kann hier nicht stattfinden, — so lockt er doch oberflächliche Leser zu Phantasien gerade über den rhythmischen Wert der rätselhaften Zeichen. Bei näherem Zusehen ist natürlich Alles höchst unzuverlässig, und wir heben darum aus seiner Tabelle nur das Prägnanteste hervor¹).

mit Romanusbuchstaben:

aa. der Acceleration $\check{\cap} \; \dot{\cap} = \check{\cap} \; \circ \; (!)$

bb. der Retardation
$$\mathring{\mathcal{H}} \widetilde{\mathcal{H}} = \mathring{\mathcal{H}}$$

14. Podatus, Clivis, Virga $\mathcal{N} = 0$

16. Pod., Clivis, Virga und Punkte N. = " " "

Dass auch, wohl im Anschluss an Schubiger speciell, begreifliche Auflösungen (1. Punkt — 2. Virga — 10. Torculus — 11. Porrectus), bisweilen sogar plausible (5. Epiphonus — 🐬 und 7. Ce-

phalicus = () mit unterlaufen, soll nicht verschwiegen werden, ebensowenig, dass er seine Wertbestimmung eine annäherndenennt. Allein irgendwie systematisch durchgearbeitet ist dieses Material der Musikgeschichte nicht im geringsten, und wie un-

S. 83. — Nisard, Archéologie S. 298 citiert R. pag. 81—84 und fügt liebenswürdig bei: . . S'il est jei moins creux, il n'est guère pour nous plus instructif (sc. als Coussemaker!)

Geschichte der Kirchenmusik«, Regensburg 1871.
 S. 222.

^{0, 0. 222}

selbständig Schlecht verfährt, wird klar bei der Übertragung des Anfanges einiger der ältesten Sequenzen. Hier liegt es ihm nur am Herzen, schematisch zu zeigen, wie derartige Melodien sich aus dem Allelujaneuma entwickelt haben und ferner - frisch und unentwegt Schubiger zu kopieren resp. sich munter in selbstgesponnenen Netzen zu fangen!). Das ist um so bedauerlicher, als wir Schlecht später noch von einer besseren Seite werden kennen lernen. Aber wundern wird es niemand, wenn hiernach ähnliche Inkonsequenzen sich breit machen in einem Artikel über: »Sündenfall und Marienklage«2). Wir müssen Folgendes dort als reine Willkür betrachten 3):

- 1) Zeile 1, über der Silbe »sab« steht 1, aufgelöst: dagegen Zeile 3: * = 0
- 2) Z. 1, über »na« steht T aufgelöst: 3 ; dagegen Z. 4 über »ja« wird dasselbe Zeichen aufgelöst: 0
 - 3) Z. 4, über >le<: 🆍 = 🎝 📗; dagegen Z. 3 über »ma«: / = 0
 - >rent dieselbe Ligatur: =]
 - 5) Schlecht hat überhaupt drei Beispiele zur Verfügung und nimmt, so scheint es, zu seiner einen Transskription bisweilen beliebig bald das zweite, bald das dritte, so gerade bei den Worten

¹ S. Notenbeilage Nr. 10 S. 231) »Laudes deo concinat« ef. Schubiger Exempla Nr. 14 (S. 16): Für eine Clivis ohne »e« transskribiert Schlecht gehorsam f, für eine solche mit »c« und mit Retardationszeichen (?), s. seine Tabelle, P. - Allerdings wird die Clivis, die nach Schlecht aus zwei Halbnoten besteht, bei diesen Texten zerlegt und ihre Teile sind je

einer Silbe zugegeben. Aber gegen die tabellarische Bestimmung geht die Auflösung so wie so. Oder: L. c. > Christus hune diem« cf. Schubiger, Ex. Nr. 21 S. 21) die Clivis ebenso. Zudem sind die Punkte hier stets Halbnoten, wie die andern Noten.

^{2 »}Monatshefte für Musikgeschichte«, 1875 Nr. 9.

³⁾ Trotz der größeren Freiheit im liturgischen Ton.

»emerunt« und »ungerent«. Das letzte 'Alleluja' stimmt zu gar keinem der Beispiele!

Den Vorwurf einer unnötigen Regellosigkeit in der Wiedergabe der Choralnoten würde sich also Schlecht unter keinen Umständen ersparen.

8 5.

Eingehender müssen wir uns mit Remann¹) beschäftigen und werden auch auf seine allgemeineren Aussagen in anderem Zusammenhange nochmals kommen.

Hier sei in Betracht gezogen, was speciell die Studien über die Notenschrift selbst anbelangt. Wir gestehen, dass sie uns nicht überall soviel bieten, als unseres Erachtens trotz aller Schwierigkeiten dennoch möglich gewesen wäre. Wenn ihr Verfasser späterhin einmal äußert, ser schreibe hier keine Geschichte des gregorianischen Gesanges und müsse dafür auf Fachwerke verweisen«2), dennoch aber bisweilen einschlägige Urteile von ziemlich großem Gewicht für die Sache abgiebt, so vermögen wir schon dies nicht recht mit einander zu reimen. Man lese nur. wie er einerseits Guido's Einfluss und Autorität schätzt, und dann, wie wenig ihm andrerseits im Grunde genommen dessen Zuverlässigkeit gilt in Bezug auf die älteren Neumenhandschriften ohne Linien 3). Oder -, wie er verzichtet auf die vollständige Entzifferung der Neumen und es zugleich für »kaum glaublich« erklärt, »dass die Kirche ihre Ritualgesänge in einer Weise sollte haben aufzeichnen lassen, die an Unbestimmtheit ihres Gleichen nicht hat4). Indessen, um diese Unbestimmtheit thunlichst zu beseitigen, dazu sind doch gerade die nachguidonischen Manuskripte selbst bei eventuell zweifelhaften oder fehlerhaften Versionen ein wichtiges, keineswegs verächtliches Hilfsmittel.

Thatsache bleibt ferner die Unsicherheit der Intervalle in den

Studien zur Geschichte der Notenschrift 1878.

² S. 204. — Ähnlich im Vorwort: es seien manche Lücken vorhanden, die durch Specialarbeiten ausgefüllt werden müssten.

Für unsern Fall stehen wir nicht an, weiterhin zu behaupten:
Diese deutsche Choralhotation, eine gans heptreiliche, d. h.
schärfer ausgeprägte, manchmal sogar sozusagen druckartige Form
der Neumen, unterscheidet sich allerdings bewusst von der Mensuralnotation; es vermag aber doch unter Umständen eine »mensuriertes Melodie einfacherer Natur sich deutlich darin auszudrücken.

Dasselbe gilt auch von der (römischen) Quadratnotenschrift, als dasselbe sehlichteren Mutter der Mensuralnotation, bei entsprechenden liedartigen Gesängen.— Wir werden bald schen, dass Riemann von diesem Gedanken erfasst ist, ihn aber nicht konsequent ausbeutet. Denn dafür geht er zu wenig auf die Neumenund spätere Choralnotenschrift ein.

Das beweisen auch seine Ausführungen über einzelne Notenzeichen. So nimmt er an:

Die Virga in Scandieus, Salicus und Climacus. -! _^/, sei beim Übergang in die eigentliche Notenschrift Longa oder Brevist, die Punkte dieser Figuren aber seien Semibrevens geworden ½.
— Weiterhin beruft er sich auf Pseudoaristoteles, dass diese Punkte seshneller gesungen werden als die Virga ?]— seo dass wir im Gegensats von Virga und Punkt die Uranfange der Mensura usuchen hätten-. — Daraufina kingte es freilich recht wenig zuversichtlich, wenn er meint: Wir werden daher anzunehmen haben, dass der Punkt einen kurs zu singenden Ton beseichnete, während die Virga eine längere Mensur hatte. Dadurch wird Riemann's Vermutung, die übrigens als positive Gewäsheit geäußert ist, denn doch nicht »bestätigt und bekräftigt, noch weniger freilich durch folgendes Argument:

¹¹ Allerdings fogt R. in Ann. S. 1671 bei: -Wohl jede größere Bibliothek enthalt einige Drucke des 18. Jahrhunders mit Nagel- und Hufziesennoten gd. t. R. in der Leipnige Stadtbibliothek: Tetrachordum musices Johannis Cocki Noriei (1319); Reischins, Margarita philosophise (1309); V. Buchin u. m. e. – Enteres num ist ein dannes Böchlein, letteres ein dicker Band von gut 6000 Seiten. Anf um 79 derzelben entfallen Chrashnoord gruck el. – Wir haken uns lieber an die sahlreich existierenden, nu praktischem Gebruuch bestimmten Handschriften, also an direkte Erzeugnisse dem Mittelalters.

²⁾ S. 126. 3) S. 127.

Das Antiphonar von St. Gallen wird in Anspruch genommen, um die Behauptung zu belegen, dass sich der Punkt fast nur in den Figuren finde, die später Conjunctrune hießen, od. h. äußerst selten allein als einziges Tonzeichen für eine Silbe; vielmehr steht dann statt seiner regelmäßig die Jacens, ausgenommen zu Anfang einer Melodie¹1.....

Unter den mindestens hundert Fällen, in welchen der Punkt allein steht, — er findet sich durchsehnittlich auf jeder Seite der Reproduktion bei Lambillotte einmal?] — greifen wir nur eine Anzahl der merkwürdigsten beraus. Zudem rechnen wir die Übergangestadien zwischen Punkt und Virga jacens nicht und erwähnen, dass der Punkt sehr oft das Tonzeichen für kurze Silben, wie zete, zee (in: domine), zies, zues, zite, zine etc. bildet (nobis; deutois; deut, descendit; invocant etc.).

Die Liste beginnen wir mit einer Tonphrase, die zweimal dieselbe Eigentümlichkeit aufweist, nämlich:

S. 44 und 50: propter man suetudinem. Ferner stehen einzelne Punkte:

S. 45 mirabiliter; S. 49 (nihil) profici....non no cebit; S. 52 Quont am e'dificabit.... S. 63 executivit; S. 73 nequando; S. 97dum advenertit. S. 95 venenum.—

Folgt auf den nächsten Seiten (von S. 100 ab) der Hymnus - Crux fidelise mit rund einem Dutzend Beispielen, meist freilich an Zeilenanfängen. Ferner in rein liturgischen Stücken wieder:

S. 104 ex o (re meo); S. 105 deside rat an ima mea (fuerunt) miht lacrimae; S. 110 (factum) est S. 117 angelorum chorus; S. 137 Audi fi lia (et pudchritudinem; S. 147 jooundum; S. 153 probatus.—

Probatum est! Doch holen wir als hübsche Illustrationen außerdem nach:

S. 41 (Video) caelos apertos (Justus ut palma florebit) Sic ut cedrus etc. Und

S. 42 (Exiit) sermo (inter fratres) quod discipulus etc.

¹⁾ L. C. 2) Von S. 25—155. Obsehon sie ungenau ist is. unsere Anm. 3 auf S. 10; attatt sich dennoch Riemann darsuf. Fullt er nun such auf einem Exemplat om 1867, so ist doch kaum ansunehmen, davs in den lithographischem Reprovention of the state of

In eine Diskussion über den Wertunterschied von Virga und Punctum brauchen wir momentan nicht einzutreten.

Wenn aher auch die Virga der Zahl nach weit überwiegt, so möchte dies schließlich in rein äußerer Schreiberwillkür- und Bequemlichkeit mit einen Grund haben. Wer weiß, ob nicht überdies die Vorsorge, irgend welche Verwechlungen zu verneiden, wie sie z. B. aus dem Bereich der Alles umfassenden Natur entspringen konnten, damals so gut wie heute gewisse praktische Winke gab.

Hiervon abgesehen, vergleiche man aber nur die Melodie von » Iustus ut palma florebite etc. in der » Paléographie musicale« II die Pl. 5a; 10; 22 (Neumen ohne Linien); 30; 40; 57 (Neumen auf Linien resp. Choralnoten).—

Im Antiphonar stehen Jacentes vor den Punkten¹; in andern Handschriften ist dagegen kein Unterschied gemacht; jedenfalls wird es schwer, nirgends individuelle, ja sogar spontane Launen zu vermuten.

Was die Ligaturen im engeren Sinne des Wortes anbetriff, so führt Riemann mehrere Definitionen mittelalterlicher Theoretiker an, die allerdings — in Bezug auf die Plica zumächst recht verschieden lauten resp. eine mehrfache Auffassung zulassen? Allein, da überhaupt dieses Zeichen von einigen Schriftstellern ungefähr identifiziert wird mit Podatus oder Clivis?, so ist es für das spätzer Mittelalter vollends nicht mehr nötig, es unter diejenigen Zeichen einzureihen, »die nachweislich nicht eigentlich durch ihre Gestalt die Tonhönenveränderungen andeuten sollten, sondern die vielmehr konventionell gewisse Vortragsmanieren vorschrieben «).

R. selbst giebt zwei Arten von Auflüsung der Plica'); und wir witden nus viel eher an die zweite halten, d. h. in der That an die Möglichkeit einer veränderten Auffassung im Laufe der Jahrhunderte's. Eben weil in denjenigen Handsehriften, die uns in erster Linie angehen, die Plica $\mathbf{1}$ sehr oft mit der Clivis $\mathbf{9}$ (nicht mehr mit dem Podatus) wechselt, also eine

¹⁾ D. h. in Lambillotte's Reproduktion.

²⁾ S. 129 ff.

Cf. Riemann, S. 129, freilich: »scheint (!) nach manchen Definitionen mit Clivis und Podatus identisch« (sc. als Cephalicus und Epiphonus).

⁴⁾ l. c. S. 129 in der Einleitung.

⁵ l. c. und dann S. 135 f.

S. 135 citiert R. den Marchettus von Padua (Pomerium musicae mensuratae) s. o. schon bei Lambillotte.

zweiteilige, nach unten gebogene Tonfigur bedeutet. Und zwar wird sie wohl sehwerfülliger geworden sein $\left(\frac{1}{2}\right)$, vielleicht auch $\left(\frac{1}{2}\right)$ statt $\left(\frac{1}{2}\right)$, dafür spricht gerade dieser schriftliche beliebige Austausch mehr als theoretische Tüfteleien, zum Teil dargereicht von Mensuralisten!

Riemann ergünzend, fügen wir hier bei, dass die Plica uns besonders interessiert, weil sie aus der Neumenschrift in die Notenschrift überging und sich bis ins 15. und 16. Jahrhundert hielt (er augt; vibs ins 14. — meint er nur die Plica der Mensuralmusik? cf. seine Anm. S. 135). In dieser Periode würde jedenfalls nichts an Chromatik Erinnenndes mehr für den zweiten, markierten Ton der Plica dürfen angenommen werden. Denn es kommen bei dieser Ligatur Intervallenschritte bis zur Guinte vor. Auch korrespondiert sie etwa mit zwei einzelnen Tönen, deren zweiten als erhöht oder erniedrigt zu supponieren, geradezu widersinnig wäre.

Die Übersetung Riemann's, welche nach Johannes de Muris den Pressus erikliers soll, wagen wir anauwerieln. Auch läuft es hierbei wieder auf eine Vermutung hinaus, dass nämlich der Pressus wohl in der Bedeutung (sc. als einer Fermate) der Clivis gleichkam: Wie so dann sequaliter proferri wiedergegeben wird mit: im Unison' (vorgetragen werden) — das leuchtet uns nicht etwa mehr ein, weil Hermannus Contractus in seiner Notation den Einklang durch E = acquat versinnlicht hat!). Dasselbe lateinische Wort kann den zuch und him Mittelalter je nach dem Zusammenhang Verschiedenes bedeuten.

Immerhin geben wir zu, schwer ist es und wird es wohl bleiben, gerade von Verzierungsnoten sich eine korrekte Vorstellung zu machen. Hier war die Persönlichkeit des Sängers noch viel mehr für jeden Einzelfall ausschlaggebend als sonst.

Allein in ähnlicher Weise sehwankt man hin und her, wenn an Riemann über die Ligaturzeichen von Podatus und Clivis sich äußern hört. Er schreibt: . . . Ein Blick auf die Guidonischen Neumen, sowie ihre ersten Übertragungen in vierzekige Noten (z. B. in Handschriften aus dem 11. und 14. Jahrh.)

S. 129 ff. sind u. A. genannt: Johannes von Garlandia, Hieronymus de Moravia, Walter Odington. — Wenn von einem bestimmten Zeitwerte der beiden Plicateile die Rede ist, so bezieht sich eine solehe Aussage natürlich auf die Plica, die der Mensuralmusik nicht bloß formell sich assimiliert bat.

Im III. Hauptteile darüber mehr. Einstweilen s. o. bei Lambillotte und Marchettus von Padua.

²⁾ R., S. 137 vom Pressus; die Stelle Hermann's reproduziert er S. 108.

lehrt, dass der Podatus a in die Figur der ligature ascendens cum proprietate et perfectione und die Clivis a in die Figur der lig, descendens cum propr. et perf. übergegangen ist.....die Mensur des Podatus und der Clivis im Cantus planus also ung efähr et ligature binaria cum propr. et cum perf. entsprache (l)—Ist es diesem recht auf den äußern Schein fußenden und ungefähren Beweis gegenüber zu gewagt, die von R. hiertzu in det Anmerkung citierte Stelle aus Walter Odington in einem Sinar u fassen, der ihm selbst angenehmer sein dürfte? Odington definiert nämlich den Podatus der Mensuralmusik und besehreit vermutlich einfach dessen Form!

wie wir es durchgänzig bei metrischen Hymnen und Sequenzen, überhaupt bei liedartigen Gesängen der zweiten Hälfte des Mittelalters hun werden.) Ja, er macht selbst (in Anmerkung) aufmerksam auf die eigene, vielleicht unmotivierte Übertragung von durch — als einer ligatura cum propr. et perf. — statt einfach durch — statt einfach durch — 1

¹⁾ Alles bei R., S. 244; cf. Coussem., Scr., I S. 242 Sp. 2: penultimus punctus recte gerit supra caput ultimum, sicut in cantu plano pes vel re-

^{2; »}Viderunt omnes fines terrae« etc. bei Lam. 1851 (Application du principe de collation):

a S. 2. Antiphonaire de Gui d'Arezzo, Macr. de St. Evroult S. XI. b) S. 4. Missel de Pairis S. XIV.

³⁾ S. 218. Übertragung des Liedes von König Thibaut de Navarre († 1254): "L'autrier par la matinée«. — S. 222. Übertragung von: "O we dan nach liebe gat« — aus dem Jenenser Codex S. XIII (Meister Alexander).

4) S. 218 bemerkt er zum zweiten Belspiel ("Je me quidoie» etc.): "Die

von mir gegebene Übersetzung des sie als (eum prop. et eum perf. ist vielleicht unmotiviert, rumal sie eigentlich als gegeben werden müsste, was nicht angeht. Vielmehr deutet der Umstand, dass als ligsturs seeendens und eie eum propre. die perfectione vorkomat – ef. Rienanu 8 leichstünd des

Für uns aber resultiert einstweilen aus dem bisher besprochenen Material der »Studien zur Geschichte der Notenschrift«, dass R. mehr durch gelegentliches Beiseitesetzen oder wenigstens durch Vorsicht im Hinnehmen von abstrakten Theoremen auf dem weitverzweigten Gebiete des gregorianischen Gesanges etwas Positives hätte leisten können und denn doch auch geleistet hat, als durch allzuängstliches Haften am Buchstaben in den theoretischen und in den liturgischen Schriften des Mittelalters.

Wir werden gern im weiteren Verlauf der Arbeit die Gelegenheit wahrnehmen, ihm dann und wann ohne Rückhalt beizupflichten.

§ 6.

Dem deutschen Werk tritt wenige Jahre nach dessen Erscheinen eine französische Specialarbeit über den gregorianischen Gesang zur Seite. Autor derselben ist ein katholischer Kleriker: Dom Joseph POTHIER 11.

Ohne uns indessen der Oberflächlichkeit schuldig zu machen. dürfen wir gewiss das Referat hier darum wohl etwas knapp halten, weil unser Zweck in diesem Kapitel hauptsächlich ist:

1) einen Einblick zu gewähren in die allerwichtigste neuere und neueste Litteratur, welche unsere Frage trifft oder streift;

2) zu konstatieren, ob und inwiefern ein Fortschritt zu Gunsten eines einheitlichen Gesamtergebnisses hierin sichtbar oder zu hoffen ist.

Differenzen und Ungewissheiten sind annoch ein notwendiges Übel, das wir aber nicht in ermüdender Eintönigkeit beklagen wollen, zumal es unserer Sache keinen wesentlichen Abbruch thut. -

Seinerseits nimmt Pothier z. B. für den Pressus eine Verlängerung des Tonwertes an2, huldigt jedoch im Allgemeinen der Ansicht, die Neumen, als Einzelnoten wie als Notengruppen, drückten an sich in keiner Weise die relative Tondauer aus3).

Und dennoch! Oder sollte man anders deuten können, was er verschleiert durchblicken lässt: »Die Töne, welche in der traditionellen Notation des gregorianischen Gesanges dargestellt sind

Podatus als: ligatura cum proprietate et cum perfectione! - dass auch einfach als 🛴 zu verstehen ist, wie es auch Burney (II 297) übersetzt«.

^{1) »}Les mélodies gregoriennes d'après la tradition«, Tournay 1881. 2) p. 75. 3) l. c.

durch eine einzige Notengruppe, müssen in praxi so eng als möglich verbunden werden ??). — Und: innerhalb einer Formel muss man »bei der Ausführung (unter Anderm) ihren Lauf nicht durch Verläugerung des Tones unterbrechen ??).

Außerdem geht Pothier radikaler und bestimmter vor.

So verneint er, wohl als Erster, ausdrücklich den Wertunterschied zwischen Punkt und Virga³); an der Spitze einer Gruppe schreibt er der letzteren einfach eine intensivere Betonung zu⁴.

Noch mehr: die Willkür und reine Phantasie des Kalligraphen führt er als weiteres Erklärungsmittel bei einer auffallenden Wahl dieses oder jenes Tonzeichens an! 6). —

Fernere Anhaltspunkte für unsere Meinung werden wir auch im folgenden Kapitel bei Pothier finden. Aufmerksamkeit verdient dieser katholische Gelehrte um so cher, als selbst ein ihm nicht von vornehrein gewogener Fachgenosse keineswegs nur nebenbei seine Arbeiten berücksichtig.

§ 7.

Nisand bewährt sich in seiner Archéologie musicales 1890 and Adm. 1 zu S. 18 und Adm. 1 zu S. 19 und eine verneinenden Resultate überwiegen beinahe quantitativ die bejahenden. Minner wie Raillard, Fetis, Coussemaker finden in der Neumenfrage fast gar keine Gnade vor seinem Richterstuhl⁶). Seine Darstellung hält beim Zeichen des Podatus und der Clivis inne und schließt mit einer missvergnützen fronie auf die Unerinkeit der Archälogeen?

¹⁾ p. 95 cf. Guido (s. u. in Teil II).

²⁾ p. 97.

³ p. 77. Nous ne devons donc pas chercher dans la différence du »punctume et de la »virga« un moyen de déterminer la valeur temporaire des sons dans un chant grégorien. Cf. aber Nisard s. u. § 7.

⁴⁾ La virgac ou note caudée, qui cecupe le sommet de ces groupes, a régulièrement plus d'intensité; la raison en est que de l'impulsion donnée à cette note eulminante, doivent, pour ainsi dire, naître les notes qui suivent en descendant. Celles-ci sont toujours faibles et obscures etc.

⁵⁾ Il semble souvent que l'arbitraire et la pure fantaisie du calligraphe ont présidé à ce choix (l. c.)

⁶⁾ p. 48 s. s. Immerhin reproduziert er das erste Kapitel von Raillard's Explication des Neumes auf p. 35 s. s.

⁷⁾ p. 55-65 von Podatus und Clivis. p. 65: Mais nous ne voulons pas insister davantage; nous ne donnons ici que des échantillons généraux de l'harmonie qui règne parmi les archéologues à propos de l'interprétation des neumes.

Als Skeptiker offenbart sich Nisard in Bezug auf die Bedeutung der Romanusbuchstaben; hier erklärt er sich in gewissem Sinne mit Schubiger einverstanden und gegen Pothier, sowie Lambillotte¹).

Nicht ganz ebenso abschützig, wie Nisard, würden wir, zumal bei unserer Aufgabe d. h. bei der Untersuchung der Notation von Hymnen und Sequenzen, Pothier's Ausdruck »Formel« beurteilen für das, was sonst »Ligatur« oder »Konjunktur« heißt"].

- Es klingt bisweilen, wie wenn Nisard sich als Rivale nicht angenehm berührt fühlte dadurch, dass von anderer Seite, als der seinen, dieselben oder ähnliche Resultate in anschaulicher Weise dargestellt werden. Allein Recht müssen wir der Kritik dennoch gelen, sobald sie sich eingehender mit einselnen Auf-fassungen beschäftigt, wenn dieselben nämlich mangelhaft begründet sind.
- Nr. III der »Pièces justificatives« am Schluss der »Archéologie musicale« enthält nun Beobachtungen über die »Mélodies gregoriennes« von Pothier und zwar einleuchtende⁴).
- Sie beginnen mit einem höflichen Lob und schließen mit einigen ziemlich gewichtigen Vorwürfen. Besonders wird angegriffen die Behauptung Pothier's, dass beim Ausführen des gregorianischen Gesanges eine Gruppe von Noten, die im selben neumatischen Zeichen vorhanden sind, soviel als möglich der

¹⁾ Chap. VIII. Jess lettres significatives de Romanus» p. 83-107. p. 96 ff. gegen Lamibilotte Erklârung; p. 98 ff. ff. Schubiger. — Aber am Schluss, p. 107: Et si, de ces quatre lettres (b, c, m. t' on s'attache surtout contributes comme à une planche de saint pour préserver de un naufrage de la comme del la comme de la comme

^{2) (}Chap. VI. Les Neumes) p. 47: c'est le P. Dom Pothier qui a donné aux ligatures et aux conjonctions neumatiques, pour la première fois, le nom très fantaisiste, tout nouveau et tout à fait équivoque de formules.

³⁾ p. 53 (schon 52?) Le spunctume désigne toujours, dans la notation neuntique primitive, une_note d'une intonation plus grave que celle de la virgavon virgulas. Il est synonyme de thésis, comme la virga est celui de l'arais Telle est du moins la doctrire quoi reuver esseginée pour la première fois es range, sans nous nommer cepcedant (!), le P. Dom Pothier. — Im Übrigen eriktst sich hier N. mit P. cirrerstanden. —

Observations sur les Mélodies grégoriennes, zuerst erschienen in »Musica sacra« von Toulouse, Nov. 1882.

[»]Mon cher Mr. Aloys Kunc, Vous aves bien voulu me demander mes observations sur les Mélodies Grégoriennes. Je vous ai déjà dit que je m'associais, en grande partie, aux éloges que cet couvrage a reçus; mais puisque vous désires avoir mon avis complet, je me vois obligé d'ajouter à ces éloges quelques restrictions, dont je vous établis vous-même le jugez.

Einzelnote, d. h. der alleinstehenden Note identifiziert werden müsse..... bis zu einem gewissen Grade sogar, selbst was die Dauer anbelange⁴).

In der That wird als Beleg hierzu die Stelle:

Plures chordae somant, dum uma nota profertur von Pothier einelinde willkülleh interpreteiet. Nisard weist darauf hin, nach Boethius und Huchald bedeute: chorda = voz, somar³). Una notat dagegen, hierin stimme selbst Pothier bei — an einer andern Stelle [ailleurs] — » bezeichne nicht aur einen Ton, sondern "eine ganze melodische Formel"...; also sei sie eine einzige Note, als Zeichen oder geschriebene Formel, aber nicht, um sie als Tone aussudrücken-3). — Wir bemerken: Demzufolge würde unter Umständen auch des Johannes de Muris Definition entkräftet: Cfries ...

componitur ex nota et seminota | 6 4|. — Ferner scheint Pothier das Wort >nota« je nachdem als Zeichen oder als auszuführende Gesamt-note» zu fassen, trotz Nisard's Einwänden.

Allein dieser Gelehrte bestreitet namentlich, dass der oben einer Formel aussage. Umsweniger, als Huchald das gerade Gegenteil fordere, dass nämlich die kurzen Töne gleich seien. Den Text also verstehen wie P., hieße ihm einen reinen Phantasiekommentar beifügen.

Wahr wird wohl sein und bleiben: Pothier hätte am besten stringentere Beweise gesucht und beigebracht. Guido von Arezzo wird ihm doch gewiss als Führer gedient haben ⁸). Oder ist das "Compressius notare et exprimere « z. B. nur für das spätere M. A.

^{1]} p. 414-416: p. 414... le groupe de notes contenues sous le même signe neumatique doit s'identifier autant que possible à la note simple... aussi jusqu'à un certain point quant à leur durée (... il faut, selon lui, en abréger certaines notes'.

² Cf. Migne Patrologia t. CXXXII. col. 914 im: Liber Huebaldi de Harmonica institutione.

³⁾ p. 415. Dans le texte précité, comme Dom Pothier en convient ailleurs, una nota désigne non seulement un son, mais stoute une formule melodique · irenfermant plusieurs notes selon notre façon de parler; ainsi e'est une note éerite, mais non comme sons à exprimer. 4/ Wenn der Beeriff von notes e/eich geblièben wäre, wie bei Boethius

 ⁴⁾ Wenn der Degrin von snota« gielen geoneben ware, wie bei Boetmus
und Huebald.
 5) Mais quant à précipiter la mouvement des sons ou notes de la for-

mule, pour les identifier autant que possible, à la note simple, c'est ce dont le texte ne dit abboulement rien. L'estendre ainsi serait ajouter au texte un commentaire de pure fantaisie. Darauf p. 416 eine Stelle von Rücobla dielter: Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves breviumque par sit brevitas.

⁶⁾ Cf. Mel. Grég. p. 95 (s. o. Anm. 1 zu S. 25): Les sons qui doivent être unis aussi étroitement que possible.

giltig und also fast wie eine Neuerung des Mönchs von Aresso anzusehen? Nach unserer Vorstellung haben im eigentlichen cantus planus schon die longae und breees sowieso lediglich relativen Notenwert. Außerdem aber sind Nisard's Bedenken eggen die sog. Übertragung Pothier's in modernen Choralnotendruck (offenbar ist dieser am Schluss der Rezension gemeint) sehr begreißich.

Das Alles schmälert jedoch die Verdienste des Benediktiners nicht wesentlich. Sie werden in dem Prachtwerk der »Paléographie musicale« unumwunden anerkannt¹].

Möglich, dass hierbei auch persönliche Beziehungen der beiderseitigen Verfasser mit sum Ausdrucke gelangen; sie treten indessen nicht unbillig hervor. Vielmehr sind es ähnliche Prinzipien, welche auf der objektiven Grundlage des möglichst ausgedehnten Handschriftenvergleichens gewonnen werden und nun immer fester auftreten.

8 8

Der hohe Wert der Palsooraffur beruht mindestens ebensosehr, als auf dem erklärenden Text, auf den zahlreichen, sorgfältig zusammengestellten phototypischen Tafeln, welche den verschiedensten Handschriften entnommen sind. Bis jetzt liegen vier Sammeblände vor.

Gleich in der allgemeinen Einleitung werden die größten Inffnungen augesprochen, das komparative Verfahren werde auch Zweifler davon überseugen, wie sich die alte Version der gregorianischen Melodien wieder ausfindig machen lasses. Ja, ein wenig mehr Erfahrung und gründlichere Kritik werden beweisen, dass oft die Varianten nur verschiedene Zeichen für dieselbe Sache seien-1). —

Diese Varianten kommen in der That von besonderen Gewohnheiten verschiedener Völker, von eigenen Gebräuchen einiger Kirchen und religiöser Orden; andere gar seien das Resultat der

^{1.} I. (1889) S. 27, 28: L'apparition des Mél. Grég. améliora sensiblement deplorable situation. La grande majorité de ceux qui se préoccupent de la science musicale reconnut dans ce livre un enseignement puisé aux sources de l'antiquité . . . etc.

²⁾ p. 30. par la méthode comparative, et à l'aide des documents guidoniens ou alphabétiques de nos recueils, ... traduire les métodies anciennes et ... restituer, de concert avec les archéologues, la version originale, phrase à phrase, neume à neume, note à note, etc. ... souvent ces variantes ne sont que des signes différents exprimant une même chose.

Phantasie der Kopisten und der systematischen Theorien der Gesangslehrer«¹).

Weiter unten wird dann eine schematische Tafel der hauptsichlichsten Neumen?) und eine Beschreibung derselben in Worten — jedoch ohne Supposition einer Wertbestimmung — gegeben?; wird ferner eine Notentabelle reproduziert aus Pothier's Werk: »La tradition dans la notation«) und eine nähere Besprechung der einzelnen Zeichen daran geknüpft.

Einige Winke auch zu unsern Handen, freilich nicht sehr viele, enthält dieser Text von Band I.

So wird die Gleichheit von Virga und Punctum dem Notenwerte nach mit ausdrücklicher Berufung auf Pothier festgehalten). Speciell beim »Climacus« honochmals betont, die unterschied-

liche Schreibweise seiner Bestandteile habe für deren Wert nichts zu besagen?. Man braucht sich aber hierdurch nicht zu dem Schlusse verleiten zu lassen, die -Paléographie musicale- setze als Wert einer - note losange- jeweilen denjenigen einer longa, also

Es läuft vielmehr einfach darauf hinaus, dass die Noten des Climacus — und anderer Ligaturen —, einen zwar je nach Umständen relativen, aber unter sich gleichen Wert haben.

Von besonderem Werte ist uns hierfür eines der später beigebrachten handschriftlichen Beispiele (mit Übertragung in moderne Choralnotation).

*Es ist zunächst«, sagt die Paléographie ⁸), von großem Interesse für die Geschichte der Harmonie im 11. Jahrhundert; denn die Texte sind begleitet von einer doppelten Neumenreihe; wir haben also hier zweistimmigen Gesang vor uns. «

^{1. 1.} c. . . . Ces variantes de détail proviennent, en effet, d'habitudes particulières à certains peuples, de coutames propres à quelques églises et à des ordres religieux; quelques enorce elles sont le résultat de la fantaisie des copiates et des théories systématiques des maîtres de chant.

²⁾ p. 52 f. Tableau des neumes principaux. 3) p. 54. 4) p. 121.

⁵⁾ p. 122 ff. in § 11. Notation musicale ou diastématique.

⁶ p. 129, 130 in der Anm.

^{7.} Ces variétés, on derrait enfin le comprendre, n'ont pas d'autre cause qu'une manière differente de tailler, de tenir et de conduire la plume. Croire que les losanges sont des brèves, c'est ignorer les principes les plus élémentaires de toute écriture, et en particulier de la notation musicale au moyen âge p. 137.

⁸⁾ p. 151 Bd. I.

Wenden wir im Vorübergehen eine Lehre an, welche sich auf den Zeitwert von »Virga « und »Punctum« bezieht.

Jim Verlauf der konzertierenden Stimmen entsprechen sieh; Punkt und Virga; Podatus und Clivis; Torculus und Porrectus: Scandicus und Climacus... Wie uns scheint, ist dies eine denkbar kategorische Widerlegung des Systems, das die Virga interpretiert als lange, den Punkt aber als kurze Note.

In der That, wenn die Anhänger dieser Schule logisch verfahren, müssen sie die entsprechenden Gruppen folgendermaßen übersetzen:

$$\begin{cases} /=J & \Lambda = JJ & \Lambda = JJJ & /=JJJ \\ \cdot = J & \Lambda = JJJ & /=JJJ \end{cases}$$

.... Man muss sich also entschließen, in den beiden Zeichen, Virga und Punctum, einen rein melodischen und nicht einen zeitlichen Wert zu erkennen (1).

In einer Hinsicht stimmen wir diesem Passus völlig bei. nämlich sofern er energisch Front macht gegen ein allzu peinliches Berechnenwollen der Tondauer für die Bestandteile von Ligaturen und Konjunkturen2), welche thatsächlich aus den nur graphisch unterschiedenen Zeichen von Virga und Punctum entstanden sind. Dagegen trifft die Negation irgend eines zeitlichen Wertes für diese beiden Elemente der Neumen- und Choralnotenschrift die Wahrheit unseres Erachtens nicht ganz. Schon in dem von der Paléographie mitgeteilten Beispiel zählen wir unmittelbar vor den Worten , Video celos (apertos)' in der obern Neumenreihe 7 Noten, während die untere 8 Noten aufzuweisen scheint3). Irren wir uns also nicht, so entsprechen sich in diesem Fall: Punkt und Punkt; Podatus und Podatus; Clivis (2 Noten) und Climacus (3 absteigende Punkte); Podatus und Clivis. Demnach müssen doch die Punkte einen, relativ veränderlichen, Zeitwert besitzen.

Deutlichere Beispiele werden wir übrigens weiter unten vorlegen können.

Und das halten wir jetzt schon fest: gleichmäßige Vertei-

p. 152. vgl. Gregorian Music, an outline of Musical Palaeography by the Benedictines of Stanbrook 1897 p. 26.
 So hat ja z. B. Ratillard gethan.

³⁾ Pl XXIII (untere Hälfte):

lung des Wertes unter die einzelnen Noten einer Ligatur (resp. Konjunktur) ist das Natürlichste.

In Band II (1831) finden wir wieder Neumentafeln¹) und am Schlusse derselben die Bemerkung, Vollständigkeit sei deshalb vorgezogen worden, weil es für die Frage des Rhythmus wichtig sei, immer genau die Elemente jeder Neumengruppe zu unterscheiden².

Die Hauptuntersuchung der sweiten Publikation dreht sich nun aber um die *sons liquescents*, halblaute und kurze Glissandotöne, die unter gewissen syrachlichen Einfüssen des Textes — z. B. bei den Laquidae in Verbindung mit anderen Konsonanten; bei j.z swischen zwei Vokalen — gern höbrav werden; die zudem durch Notenzeichen in der eigentlichen, früheren Notenzehrif ihre Existenz für die älter Praxis verraten?

Wir empfinden es zwar als eine Lücke in unserer Arbeit, dass wir nur gelegentlich, d. h. in recht vereinzelten Fällen, die Möglichkeit des Nachwirkens von liquescierenden Tönen auch für die spätere Periode werden aufweisen können.

Allein entschuldigen mag uns bis zu einem gewissen Grade die Thatsache, dass die feinen Unterschiede der Notation zwischen vollen und liquescierenden Ligaturen resp. Tönen je länger desto mehr verschwinden; oder wenigstens, dass Zeichen für ursprünglich liquescierende Töne wohl da und dort ähnlich den Rudimenten einer füheren Skelettbildung übrig geblieben sind 4).

Aus dem ersten Abschnitt (§ 1) holen wir hier nur eine Anmerkung über die Plica nach, die wir zur Verteidigung unserer früher geäußerten Ansicht wiedergeben wollen:

Dieser Ausdruck , Plica's, schreibt der französische Autor, ist im M. A. sowohl in den Tractaten über cantus planus als auch in denen über cantus mensuratus angewendet worden ... Wenn nun auch die Ausdrücke ... gleich sind, wenn selbst die semeiographischen Formen große Ahnlichkeit haben, so ist doch das, was ie bedeuten, sehr zweierlei-i-3.



p. 29 ff. Tableau des neumes ordinaires de un, deux on trois Sons.
 p. 33 ff. Tableau des neumes ordinaires comprenant plus de trois notes.
 2 p. 36.

 ³ p. 38-55: § 1. Nature et usage des sons liquescents. - p. 58-86:
 § 2. Notation des neumes liquescents et vérification des théories précédentes.
 4 p. 81 sind z. B. dargestellt folgende Tongruppen mit liquescierenden

Tonen: J, N, w, -vgl. aber auch z. B. auf S. 1 der Stettiner Hand-

schrift von 1487: 4, und oft. Ferner: Cod. 9508 und: The early english harmony, Pl. 33 (s. o. S. 13 Ann. 2)

⁵ Anmerkung auf p. 47.

Der zweite Abschnitt (§ 2) giebt uns an diesem Orte wenigstens zu einigen Einzelbemerkungen Anlass.

Absichtlich von einander abweichende Schreibarten des Torculus, wie sie die Paleographie für neumierte Handschriften feststellt, erinnern wir uns einstweilen in Codices aus dem 14. bis 16. Jahrhundert nicht beobachtet zu haben.

Wir lassen diesen Umstand aber deshalb nicht unerwähnt, wei eine besondere Form der genannten Ligatur eine Verzögerung des Tones anzeigen soll, und zwur gerade am Schluss einer Phrass ¹. Doch ist nichts Näheres darüber gesagt, ob jeder einzelne Bestandteil des Torculus verlängert werden müssen.

Im Allgemeinen tritt endlich die Behauptung in den Vordergrund, die zarten Tonbildungen der "somi liquescentes" gelten für die Blütezeit des gregorianischen Gesanges und seien später durch plumpen Vortrag in Vergessenheit geraten

Daher auch erschienen dann in Handschriften Irrtümer und Varianten²).

Ein Beispiel der Alteration erläutert das Gesagte, nämlich: "Justus ut palma florebit" in fünf Handschriften zeitlich und lokal verschiedener Proveniens³].

Nicht gans in Übereinstimmung mit der Paleographie meinen wir nun, es sollte doch eine ursprünglich kaum vernehmbare Verzierung später wohl mit andern Noten sich etwa zu einer war hätteren, aber auch schäfter ausgeprägten und durchaus nicht jeweilen langsamen Tonfigur inniger haben verwachsten können. Die Schwerfälligkeit muss ja nicht unter allen Umständen lediglich darin bestehen, dass der Zeitwert jeder Einselnet einer Figur möglichst breitgeschlagen wird. Wir sehen sehon einen großen Unterschied zwischen Junu 14. In-

schon einen großen Unterschied zwischen des und des und dessen beschränken wir uns notgedrungen darauf, für die eventuelle Art der Fortexistenz von liquescierenden Noten Vermutungen geäußert zu haben.

¹ p. 70. 2 p. 82. 2 p. 82. 3 p. 62. 3 p. 62. 2 p. 82. 2 p. 82.

§ 9.

Das sorgfältige analytische Verfahren der Paléographie in dieser sehwierigen Neumenfrage verdient aber besonders hervogehoben zu werden, gerade im Hinblick auf einen Ausspruch, wie ihn ganz neuerdings wieder — ein deutscher Specialist diesmal — O. Flassenzus thut:

Was aber die Entzifferung der Neumen selbst anbetrifft, so ist bis heute noch keiner der vielen Forscher zu einer namentlich geschichtlich begründeten Methode vorgedrungen 1.

Ein wissenschaftliches Prinzip, eine begründete Methode, die Neumationen aus sich selber heraus zu erklären und zu entzistern, ist Niemanden zu sinden gelungen «²).

Fleischer selbst beschäftigt sich allerdings eingehend damit, die graphische Genealogie der Neumen bis in entfernte Vorzeiten und Gegenden zu verfolgen; allein, was uns persönlich nahe liegt, berührt er schließlich mit folgenden Worten:

Wir werden im zweiten Teil der Neumenstudien die Mittel kennen lernen, mit denen die Zeit vom 10. Jahrhundert an die alten Accentneumen ihren neuen Zwecken dienstbar machte. Wir werden Gesetze kennen lernen, nach denen man die alten Zeichen befähigte, selbst die Mensurunterschiede darzustellen, lange bevor noch an die sog. Mensuraltheorie zu denken war«3). Vieles verspricht die Gründlichkeit und Sachkenntnis des zuletzt genannten Gelehrten. Immerhin freuen wir uns einstweilen über ein methodisches Sammelwerk großen Fleißes, wie ihn die Pal. mus. unstreitig dokumentiert; und wir geben den Glauben an gemeinsame wissenschaftliche Resultate schon darum auf dem Gebiete der musikalischen Handschriftenkunde keineswegs auf. Beipflichten müssen wir Fleischer's Klage über Subjektivismus und Willkur in der bisherigen Übertragung von Neumationen in moderne Notenschrift4). Wir nehmen indessen an, sobald die mehrfachen, meist in einander verwickelten Interessen reinlich getrennt werden, dürfte auch die Lösung dieses gordischen Knotens leichter fallen 5).

¹⁾ Neumenstudien. I. 1895 S. 20. 2) S. 2

³⁾ S. 128. Auf S. 39 wird der Toreulus mit drei gleich langen Noten dersetzt. Wie stimmt dazu, was auf S. 108 steht: In beiden Fallen (beim Ausweichen der Tonbewegung nach oben — Toreulus — und nach unten — Porrectus —) läuft dies auf eine Art Pralltriller hinaus?

^{4;} S. 20 und 21.

⁵⁾ Da dieser Teil der Arbeit sehon im Druck ist, werden wir die soeben erschienenen weiteren Neumentudien von Fleischer (II, 1997, in einem Nachtrag unserer vollständigen Publikation berücksichtigen.

Drittes Kapitel.

Allgemeines über liedartige Gesänge, speciell über Hymnen uud Sequenzen, bei Musikhistorikern.

8 1

Gezwungen, ziemlich weit zurückzugreifen, nennen wir jetzt als Ezsten Burkey und sodann in direktem Anschluss an ihn Schuberger Warum? Weil beide Autoren Referate über mittelalterliche Liedmelodien bringen, die unzuverlässig sind, aber dennoch durch Ambros' Musikgeschichte kritiklos weiter verbreitet werden 1.

Burney meint von den sog. Laudi, sie gleichen den Hymnen, was ihr Thema, nicht aber, was ihren (musikalischen?) Charakter und ihre Versbildung anbelangt, da die Hymnen ursprünglich nach griechischem und römischem Urbild gebaut waren. Dagegen die Laudi oder geistlichen Gesünge sind völlig italienischer Erfindung.⁴2).

Das mag ja im Ganzen zutreffen; ungenau aber ist die wiedergabe und deshalb bei Burney auch die Uebersetzung eines Beispieles. Letztere sucht er den geneigten Lesern durch eine höchst selbst und frei erfundene hinzugesetzte Bassetimme angelegentlich zu empfehlen. Ohne Supposition ganz moderner Harmoniefolgen kommt er natürlich nicht wieder auf trockenen Boden¹⁾. Auch lässt er unmotiviert die Triolenbezeichnung [n] für

³⁾ S. 328 z. B. auf Z. 3



also vor dem Eintritt von G-moll ist der 'unvollständige Quintsextakkord auf dessen Dominante benützt. Fétis, Bd. V p. 282 der Histoire générale de la musique, Paris 1876, lässt sich gar zu einer vierstimmigen Komposition der beiden ersten Zeilen von Alta trinità beata« inspirieren.

¹ Ambros, II, 1. Aufl. 1864; 2. Aufl. (besorgt von Reimann) 1891.

General History of music, 1782, II, S. 325 und 326: They resemble Hymns as to the subject; but not the character and versification etc.

drei Viertelnoten über einer Halbnote weg, während er doch ruhig $C = \frac{4}{4}$ vorschreibt.

Obsehon die Ambros-Auflagen kein derartiges mehrstimmiges Kunststück versuchen, überhaupt nur moderne Choralnoten für dieses Lied wählen, so berufen sie sich doch einfach auf den alten Britten, stimmen aber dam wieder unter sich, ohne klar ersichtlichen Grund, nicht ganau überein.

Der Text lautet hier jeweilen:

Alla trinita beata da noi sempre adorata Trinita gloriosa Unita meravigliosa Tu sei manna saporosa e tutt or desiderosa 1.

Die Melodie zeigt zwischen den Worten: noi ... sempre 1864 (wie bei Burney) nur eine Punktnote, 1891 dagegen deren zwei. — Bei saporosa 1864 eine absteigende (Clivis-)Ligatur von e nach d, 1891 eine solche von e nach c.

Und was steht in der Handschrift? Überhaupt bei savorosa nur f!

Thatsächlich ist nämlich der Gesang der Laudesi von Ognisant in Florenz 1336, Mser. der Magliabeechinna- öffenbar nicht fehlerfrei notiert, giebt aber auch abgesehen hiervon mehrere so wesentliche Text- und Melodienbeweichungen, dass man beinahe an der Identität mit Burney-Ambros-Reimann zweifeln möchte. Und doch behauptet das Vorwort zur neuesten Reproduktion der Jaudi spirituali 23, das hübsche Lied verdiene besonders erwähnt zu werden, weil gerade dieses von Burney II, 325 wiedergegeben und in moderne Notation übersetzt sei: 3).

Da es der ersten Hälfte des 14. Jahrh. angehört⁴) und als gefällige volkstümliche Melodie uns anzieht, so treten wir auf eine nähere Besprechung ein.

Als Text lesen wir nunmehr Folgendes:

Alta trinita beata da nui sia sempre adorata

¹⁾ Ambros II: 1864 — S. 293. 2. Aufl. (Reimann): 1891 — S. 322.

^{2.} In den: Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti L'arte musicale in Firente. — In Firenze a cura della commissione per la espositione di Vienna 1932. Das prächtig ausgestattete Werk mit phototypischen Tafeln wurde uns gutigst durch den Bibliothekar der Bibliothek Peters, Herrn Dr. E. Vogel,

zur Benutzung überlassen.

3 . . . merita una speciale menzione, poichè è quella stessa riportata e tradotta in notazione moderna dal Burney II 328.

⁴ Le note sono scritte colla notazione quadrata.

Trinita gloriosa unita (unita) maravilliosa tu se manna savorosa a tuttor desiderata¹)

bis hier mit den Noten; dann:

Da anui maiestade eterna deitate sempiterna la citade ke superna chiaramente illuminata

Noi credemo sança fallança fermamente cum Speranza, Tre persone una substanza, dalli sancti venerata²). —

Es sind also Verse; allein so glatt, wie bei Burney z. B., sind sie für das Auge nicht. Elisionen werden wohl da und dort kleine Unebenheiten ausgeglichen haben. Jedoch das Interessanteste zeigt sich gerade im Zusammenhang mit der Melodie erst.

Der Vers unter den Quadratnoten besteht aus sechs Zeilen, die zwei folgenden Verse aber bloß aus vieren!

Wir sehen uns daher veranlasst zu der Vermutung, diejenigen Glieder der Melodie, welche musikalisch am besten zusammenpassten, seien ganz unbefangen in Vers 2 und 3 an einandergefügt worden. Dem Reiz, auch unserenseits eine Übertragung zu versuchen, können wir deshalb um so weniger widerstehen.

Zudem glauben wir Ambros in seinen Ausdrücken berichtigen zu dürfen. Es betrachtet diesen Gesang zwar mit Recht, da er den echtesten Volkston im Sinn italienischer Volksweise zeige, als -ein äußerst schätzbares Denkmal des Volksgesanges aus dem 14. Jahrhundert-V Dass er ihn dagegen besichnet als

¹⁾ Tav. V und V bis. 2) Tav. V bis.

⁴⁾ S. 292; 293; — 2. Auff. S. 292. Warum sucht er es nicht, wie Burney, for das Ventändnin jedes Lesers zu beweisen — durch unsere Notenschrift? Gesungen ist dieses Lied neuerdings worden in einem Kirchen-Konsert des Thomanerhores zur Vorfeier des Todtensonntags (23. Nov. 1895) in der Thomaskirche zu Leipigie. — Es kam die erste Strophe vierstimmig.

eine Art Sequenz, aber sehr verschieden von den St. Galler Sequenzen-, indem hier mehr eine liedartige Melodie in den Vordergrund trete, dies können wir kaum gelten lassen. Die jüngeren Sequenzen sind freilich je länger, deuto iliedartiger-. Allein das eine Hauptehrarkteristeum haben wir immer bei ihnen gefunden: jeder Vern hat seine besondere Melodie; an keinen Vers erinnern wir uns ohne beigefügte Noten.

Burney's Definition würden wir demnach entschieden den Vorzug geben. —

Ein zweites Mal gesteht Ambros seine Abhängigkeit, hier von Schubiger, verschämt zu in einer Anmerkung.

Er hat die bekannten Mönche von St. Gallen aufgezählt, und u. A. auch Notker Physicus († 931) als Verfasser des Hymnus Rector aeterni metuende saecli').

Nachdem er dann den Untersebied zwischen Sequenzen und Hymnen vergliehen hat mit demjenigen zwischen freier Naturpoesie und gebundener Kunstpoesie in, findet er ferner in den Sequenzmelodien sehr große Ahnlichkeit mit dem offiziellen Ritualgesang der Kirche. Die Vermittlung zum Liedmäßigen geschieht nach ihm, nicht durchgängig, aber sehr häufig so, dass die einzelnen Phrasen (Strophen, versartigen Abschnitte) je zwei, oder auch noch mehr, nach derselbem Melodie gesungen werden etc.

Unmittelbar an diese Ausführungen schließt sich nun als Beispiel vollständig liedmäßiger Anordnung- das sehon erwähnte, sapphische Olmaruslied des Notker Physicus', und Ambos sagt hier noch ausdrücklich (obsehon unnötigerweise), dass alle sieben geschlossenen Strophen einer stets wiederkehrenden Melodie unterständen.

Das ist doch gerade das Merkmal eben der Hymnen, und wenn wir lesen, sein Seitenstück sei das berühmte, zur Zeit Guido's in Italien populäre (!) Lied zu Ehren St. Johannis des Täufers: Ut queant lazis resonare fibris') etc., so wundern wir uns um so mehr über die mechanische Kopie aus Schubiger. Ein zliede vermögen wir aus dessen Noten nicht herauszuhören. — Der völlig metrisch gegliederte Text lautet:

aber mit höchstens zweitönigen Ligaturen rhythmisch in unserm Sinn wiedergegeben; zum Vortrag. Da sie stilgemäß und einfach harmonisiert war, machte das Ganze einen sehr würdigen und für das Ohr wohlthuenden Eindruck.

Ambros, II, S. 99; 2. Auflage S. 113. — Seine Anmerkung lautet: »Schubiger Nr. 44 S. 42« (in den Exempla).

²⁾ S. 104; 2. Aufl. S. 118.

³ S. 108 und 109; 2. Aufl. S. 122, 123.

⁴ S. 110; 2. Aufl. S. 123. In ihr ist diesmal über dem Notenbeispiel ausdrücklich auf Schubiger, Exempla Nr. 44, Bezug genommen.

- Rector aeterni metuende saecli Autor et summae bonitatis ipse. Quas tibi laudes — ferimus canentes Accipe clemens.
- 2. (a) Festa quae sanctis colimus trophaeis
 - (b) nomen Othmari resonant beati
 - (c) cujus optandis meritis creator Illa dedicasti.
- Qui patrum normas imitando sacras Victor in duro validus duello Hostis atrocis — rabiem subegit Belliger

validus duello Hostis atrocis — rabiem subegit Belliger audax etc. Vers 2 und 3 sind auch von Ambros mit Noten wieder-

gegeben 1), und veranlassen zu folgenden Beobachtungen.

Für alle Ligaturnoten, die doch augenscheinlich Verzierungen andeuten, verwendet Schubiger nur Halbnoten (wie für die Einzeltöne).

So kommt bei Verszeilen mit absolut gleicher Silbenzahl eine völlig ungleichmäßige Melodiebildung zustande, indem über a: 16, über b: 12, und über o: 20 Halbnoten stehen. Freilich haben die einzelnen Halbverse, trotz ungleicher Silbenzahl hier ig gleichveil Noten über sich (8, 6, 10). Allein dies ist wohl Zufall. Denn wir kennen eine, vermutlich alte, Melodie von: Ut quænt lazie etc., welche diese Eigentümlichkeit nicht besitzt. Und unter allen Umständen ist die hiedmäßige Anordnung im Othmaruslied stark gestört, sobald der Rhythmus des Versmaßes unter einem Wust von schwerfälligen melismatischen Schnörkeln, ähnlich allzu massiven Voluten im späteren Barockstil der Archiektur, begraben wird.

Ohne die Neumennotation von *Rector acterni: einstweilen gesehen zu haben, ohne auch voreilig urteilen zu wollen, hegen wir dennoch starke Bedenken gegen Schubiger's Deutung. Sie kommt eigentlich einem Verzicht gerade auf die hyhthmische Anschaulichkeit gleich. Und dies um so sicherer, als der schweizerische Gelehrte auch nicht überall dort sich konsequent verhält, wo er besser zu kontrolieren ist.

In der Transskription macht er keinen Unterschied zwischen Clivis mit und ohne Romanusbuchstaben »c«. Speziell in der bekannten Sequenz: Victimae paschali übersetzt er Punkt und

Virga mit], den Cephalicus mit] oder mit] 13.

Es mögen Kleinigkeiten sein; doch schon mit seiner offiziel-

S. 109; S. 123 der 2. Aufl., ef. Exempla von Schubiger Nr. 44 und unsere Notenbeilage II.
 Cf. Sängerschule von St. Gallen Monum. VIII und Ex. Nr. 60 S. 59

^{2.} Cf. Sangerschule von St. Gallen Monum. VIII und Ex. Nr. 60 [S. 59]
z. B. Vietimae (Virga) ... Christian (Punkt) — immolent (Cepbalicus) —
g und reconciliavit (dito) —

len Neumentafel stehen sie nicht im besten Einvernehmen, und die moderne Notenschrift ist nicht so arm an Mitteln, kleine Wertunterschnede darzustellen, dass ein Jahr 155 unmöglich gewesen wäre, folgerichtig zu übertragen. Schubiger ist aber auch später der Frage nach dem Rhythmus aus dem Wege gegangen und hat sich sogar eine gewisse Freiheit hinsichtlich des harmonischens Charakters einer gregorianischen Melodie erlaubt, mittels Transposition.

Er citiert Coussemaker (Drames liturgiques du Moyen Age, 1860, S. 127), wie wenn Dieser die Melodie von Fili care, filicare im F-Schlüssel notiert hätte und erhält auf diese Weise am Schluss die Tonfigur:

$$\vec{b} \parallel \vec{a} \parallel \vec{g} \vec{a} \vec{g} \vec{es} (!) \parallel \vec{f} \parallel \vec{g} \parallel \vec{f}$$
cau- | sa | le — | ti- | ci- | e¹

Als solcher ist für uns interessent der Hinweis auf die Marienklage. Weil sich ein Bruchstück davon, eben: M. Johannes planetum more, auch in dem uns bekannten (gem. Mon. 716 Bl. 153 (b) findet, freilich etwas einfacher in der Ausschmückung gehalten?).

§ 2.

COUSSEMAKER selbst ist überhaupt wichtig besonders als Sammler von höchst wertvollem Material. Die Übersetzung desselben muss uns aber hie und da nicht viel weniger fraglich vorkommen, als diejenige Schubiger's. Freilich geht er in einer

^{1;} Schubiger, Musikalische Spicilegien über das musikalische Drama etc.,
Berlin 1576, S. 20. Auch er übersetzt hier hand ist aber hij seber hand ist and halden shornkinden Noten.

die ihn deh veranlassen mussten, kleinere Werte anzunehmen, wenn er weiter vora den Climacus bei -carisstme-: 🍖 in der eben erwähnten Weise

unterscheidet von demjenigen bei stristlitie: • Eine Hymnenûbertragung aus den Spieilegien werden wir später anführen.

^{2]} In einem Godex Saec. XIV des Domarchivs von Cividales: Sch. Spic. Spic. 19 und 20 Anm. cf. Coussem. Drames lit., S. 287 Mi Johannes, planctum move; und S. 288 (O maria mater mea).

³⁾ S. Anhang Notenbeilage III und Facsimile.

im Allgemeinen gewiss zutreffenden Erwägung voraus und — wird zu derselben eben durch handschriftliche Funde gedrängt.

Er teilt ein zweistimmiges, in stransitionellen Neumen-1] geschriebenes Stück mit und bemerkt zu diesem Beispiel, man könnte glauben, es sei später geschrieben, oder, nach unserer Meinung, zeigt es vielleicht, dass man sehon damals unterschied zwischen Neumen, die dazu dienten, die Mensuralmusik zu notieren und zwischen solchen, die man anwandte für den cantus planus.²]

Wir erinnern für die theoretische Frage nach einer derartigen Möglichkeit nur an Jacobsthal³), sowie, zu handschriftlichen Beweismitteln übergehend, an die Paléographie musicale⁴).

Bei Coussemaker nun finden wir sogar Verse zweistimmig mit Neumen, d. h. der Vorstufe der Quadratnoten, resp. mit sog. »Fliegenfüßen« notiert.

Das erste Beispiel ist allerdings mit Jubilationen verknüpft; allein dies bricht der Behauptung die Spitze nicht ab, dass es in einem beinahe liedmäßigen Rhythmus wird gesungen worden sein. Der Vers lautet vollständig:

Mira lege, miro modo
Deus format hominem,
Miro magis hunc reformat
Vide mirum ordinem (Jubilation)
Reformandi mirus ordo
In hoc sonat decacor- (Jubilation) -do. —

Wenn Coussemaker die zweistimmige Melodie uns in moder-

^{1.} Ist mit diesem Ausdruck das Übergangsstadium zur quadratischen Choralnotenschrift gemeint?

Coussem., Histoire de l'harmonie an M. A., 1852: S. 42, Chap. XI.
 Analyse des plus anciens monuments de déchant.
 ... Mira lege. miro modo

Deus format hominem (Mscr. S. XI/XII Nr. 1139 de la bibl. Nationale de Paris; est en neumes transitionnels etc.

^{3) -}Die Mensurahotenschrift des XII u. XIII. Jahrhundettus, Berlin 1571, Einleitung S. 1: - Zei ist schwert, auch nur eine ungefähre Zeit su bestimmen, seit welcher die Measurahotation ihren Anfang genommen hat; denn beror sie in den ersten schriftlichen Denkmälten autritt, haben sehon frühere Zeiten mit den Vernuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Voratgeiten einem Zeiten mit den Vernuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Voratgeiten und Vernuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Voratgeiten und Vernuchen zu den Vernuchen an ihrer Notation nicht unwichtige Voratgeiten und Vernuchen und Kennachten und Seiten und Vernuchen und Vernuchen und Vernuchen und vorangen (1) Messung, in die Notanechtift eingeführt und seiten und seit des angebildeterne Neum enschrift der Menaunahotation am nächsten; sie bedient sich als Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die in ein System von Linien und Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die in ein System von Linien und Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die in ein System von Linien und Zeichen kleiner Punkte und Strichelchen, die

⁴⁾ I S. 151, 152 und Pl. XXIII, s. o, Kap. II § 8.

nen Noten anschaulich machen will, so enthalten wir uns natürlich einer Kritik über die Richtigkeit der gewählten Intervalle.

Was hingegen den Rhythmus betrifft, so sind wir der Meinung, gerade die Notenseichen widersprächen einem dreiteiligen Takt, sobald man ihnen mensurierte Werte ruerkennt. Sonst muss man, wie C. thatsächlich so verfährt, geschwänzte und ungeschwänzte Noten, Virgen und Punktet, bald als Ganz, bald als Halb-Noten auffassen 19, und namentlich Ligaturen mehrfach deuten. Dem dreiteiligen Takte ruitlebe schreibt er den Podatus

teilige Takt macht solche Inkonsequenzen unnötig.
Noch viel größere Willkürlichkeiten werden in der ungefähr

gleichzeitigen zweistimmigen Sequenz (12. Jahrh.): » Verbum bonum et suave« offenkundig.

Die Noten des Originals sind eigentlich die deutschen Choral-

noten, allein noch als »Fliegenfüße«. Deutlich ausgeprägt erscheinen: Podatus, Plica, Cephalicus (\mathcal{N} ; \mathcal{N} ; \mathcal{N} ; \mathcal{N}) und Porrectus dieser mit einem zugefügten Punkt, also: Ligatur von 4 Tönen). Die Virga subbipunctis und subtripunctis (der Pal. Mus. II p. 31) wird hier einfach als drei resp. vier schräg von links nach rechts unter einander gesetzte Punkte geschrieben 3 .

Die bekannte Sequenz ist auch im späteren Mittelalter gebräuchlich geblieben, und wir setzen also aus doppeltem Grunde ihren Text teilweise hierher⁴]:

> Ia. Verbum bonum et suave personemus illud ave per quod Christi fit conclave Virgo mater filia.

¹⁾ Coussem., Hist. de l'harm. au moyen âge, monuments Pl. XXIII Nr. 2;
Traduction p. XXI: vgl. mira (Ober- und Unterstimme) = = 0, = 5; aber
miro = (Oberstimme); = (Unterstimme)! ebenso bereits bei lege.

Riemann giebt ebenfalls ein Fassimile des Anfangs auf Tafel IX:
Alte Partituren; ferner findes eich eine Reproduktion aus C. Werk, indessen ohne Übersetung, in: Histoire de la notation musicales par Mm. Ernest
David et Matbis Lussy (Paris) 1882 p. 56.

²⁾ Bei: »hunc réformat« und dann bei: »réformandi mirus ördő« (hier Podstus in bei den Stimmen). Den Cephalicus ignoriert er einfach; s. untere Stimme: format; reformat.

3) For den Anfang vol. auch Piermann, Tofal IX: former Histoire de la

³⁾ Für den Anfang vgl. auch Riemann, Tafel IX; ferner Histoire de la notation musicale, p. 51. Namentlich ef. Coussem, Hist. mon., Pl. XXIV, XXV; Traduction p. XXII ff.

⁴¹ Coussem., p. 44, hat den vollständigen Text; wir brauchen nur die Hälfte weil doch je 2 Halbverse dieselbe Melodie haben.

II a. Ane peri Salomonis mater, vellus Gedeonis cujus magi tribus donis Laudant puerperium.

III a. Ave, mater verbi summi. Maris portus, signum dumi Aromatum virga fumi Angelorum domina.

ten Diskant. Und wiederum sind es gerade die Ligaturen und Konjunkturen, die in dieser einfachsten Notationsart viel eher auf gleichmäßige Teile schließen lassen, als auf merkwürdige Proportionen, provociert eben durch den dreiteiligen Takt und rein theoretische Voreingenommenheit zu Gunsten desselben. Oder, wer entzifferte von vornherein über einem Tenor ~ (0.) die Konjunktur der Virga subbipunctis (des Climacus) als: , und gar diejenige der Virga subtripunctis als: und ferner dieser Figur unmittelbar voraufgehend den Porrectus

Die Melodie steht hier als Tenor zu einem öfters figurier-

mit nachfolgendem Punkt als

Nein, viel natürlicher ist der zweiteilige Takt, und bei Annahme gleichmäßiger Notenwerte sind die harmonischen Schwierigkeiten dann nicht etwa größer - ein einziges Mal kommt auf eine Plica der Climacus 2 - die gesammte Einteilung entspricht vielmehr besser dem Augenschein und giebt zu weniger Inkonsequenzen Anlass. Darum versuchen wir eine Transskription im zweiteiligen Takt; denn eine Vorzeichnung ist einerseits nicht gemacht, andererseits wird sie von selbst geboten durch das Metrum und die zu demselben verwendeten mensurierten Choralnoten 3).

¹⁾ Der Climacus bei: Ia. Z. 1. Verbum bonum etc. . . . Z. 3. per quod; der Porrectus mit folgendem Punkt und sodann Virga subtripunctis bei II a. Z. 3. . . . tribus de nis. Es verschlägt für den Rhythmus nichts, dass die oberste Note etwas schärfer geschrieben ist. Man vergleiche nur z. B. einzelne Noten bei entsprechenden Silben der zwei Halbverse, so bei IIIa. Z. 1. Ave (mater) etc. und IIIb. Z. 1. Supplicamus etc.

²⁾ Bei IIIa. Z. 3. Aromatum virga fumi. - 20 und 20 setzt C. im Werte gleich mit ~, wie wir übrigens auch thun würden.

³⁾ S. Anhang, Notenbeilage IV.

Ein drittes Beispiel lässt allerdings die Vorliebe für den "Takt begreiflich erscheinen, zumal wenn es wirklich in »proportionaler Notation» geschrieben sein soilte!) Obsehon es dann eigentlich nicht mehr in unser Arbeitsgebiet gehört, machen wir hier doch aufmerksam draxue.

Weil die Notenformen noch deutliche Verwandtschaft mit denjenigen der Quadratonten im cantus planus verraten³; weil fermer auf einzelne Noten hier oft Ligaturen und Konjunkturen, gerade in der Oberstimme, entfallen; weil das Stück vielleicht, nach Coussemaker, aus der Zeit des früheren, nach unserre Vermutung einfacheren, Mensuralgesanges stammt und unter dem Einfluss der — volksätmlichen? — Troubadoutweisen entstanden ist?).
— Vor Allem aber: weil später die deutsche Choralnote als direkte Descendentin der Neumen in der nicht — proportionalen Notation verwendet worden ist. Wenigstens bietet sich uns, sofern nicht Alles täuscht, in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts der Beleg dafür in einem, Freilich unser modern s Gehör beleidigenden Quintenorganum über den Hymnuseers veni creator spiritus ⁵.

Er ist aus nur zwei Gesangsphrasen zusammengeleimt, und diese wiederholen sich je einmal, da der Vers aus vier Zeilen besteht. Singt nun aber die Oberstimme b, a; b, a —, so singt die Unterstimme (der Tenor): a, b; a, b; also haben wir eine Art Kanon in nuce vor uns. Interesse bietet das Machwerk für uns natürlich nur deshalb, weil auf vier Noten der zweitletzten Silbe (von b) fünf (in a) entfallen, auf

¹⁾ Coussem, p. 44: ... écrit en notation proportionelle, dont les principes sont expliqués plus Join. — Das Beispiel selbst. Pl. XXVI nun seine Übertragung S. XXIV. Cf. auch aus derselben Handschrift die Reproduktion eines air de dansee wo "quad a als Einschoten regelmäßig wechseln.
2) Die "Rondeaux von Adam de la Halle (Sace. XIII.) lassen entstellen.

schiedener ausgeprägte Mensuralnotenzeichen erkennen; cf. Pl. XXXI

etc. oder Pl. XXXII: einstimmiges Lied (Saec. XIV). —

Doch beschränken wir uns auf diese Hinweise.

³ p. 44. 45 (Coussem), Ann. 2: 'Oct. agrous fili' etc. est tiré du Mer. 76 els hibliothèque de Lillie ... Nous erroyen gue l'aggues est de la fain du XII e sitelle ou du commencement du XIII e sitelle ou du commencement du XIII e, d'abord parcequ'il est écrit dans les style de cette époque et esuntice parcequ'il est qu'a deux partiese. Das games Werk, aus dens das "Aggus fili 'trigitis's genommen ist: 'sest et de XIII sidéle est mélangée d'air composée par des trouvées du XIII e ct du XIII sidéle.

⁴⁾ Cgm. 716. Bl. 154 (a uud b).

die eine Punktnote der letzten Silbe aber vier, also b.





Wir dürfen übrigens froh sein, dass zu diesem schönen Hymnus auch eine ihm wirklich adäquate Melodie existiert.

Warum wir auf den Versuch einer Kritik der Übersetung Coussemaker's aus älteren Handschriften nicht verzichtet haben, wird somit klar gestellt sein. Im Allgemeinen glaubt der Verkasser verschiedener Werke über mittelalterliche Gesangsmusik sehon nicht an die Gleichförnigkeit des Rhythmus im Cantus planus und nicht and die gleiche zeitliche Dauer der Noten desselben. Gleichwohl, obsechon die Frage darüber nicht entschieden sei], meint er z. B. bei Besprechung der Mysterien, die Musik sei hier an gewisse Gesetze des Rhythmus und der Accentuation gebunden gewesen, welche nichts gemein hatten mit einer genauen Zeiteinteilung?).

3.

Unter solchen Umständen kann zwar Coussemaker nicht unbedingt zuverlässig auf diesem Gebiete sein.

Allein ernster hat er die Sache genommen, als Féris.

Diesem Musikhistoriker wirft C. einmal sieher nicht ohne Grund vor, er habe die Originalnotation eines mittelalterlichen Rondeau schlecht reproduziert und die Übersetzung sei vollständig falsch 9.

In der That sind augenscheinlich einigermaßen feste Prin-

¹⁾ Diese Wiedergabe in modernen Noten wird auch bei Annahme von Ritardando am besten entsprechen. S. Notenbeilage V und Facsimile.

²⁾ Hist. de l'harmonie, p. 122, Chap. VIII: Du rhythme et de la valeur temporaire dans le plain-chant.

^{*}Le plain-chant était-il pour cela une musique tellement uniforme qu'il nait eu aucun rhythme et que tontes ses notes eussent la même durée? Personne ne pourrait le prétendre. Mais quel était son rhythme, quelle était la valeur temporaire de ses notes? Ces questions importantes sont loin d'être résolues.

³ p. 138. Une musique plane soumise toutefois à certaines lois de rhythme et d'accentuation qui . . . n'ont rien de commun avec la division exacte des temps.

⁴⁾ L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, 1865 p. 15. — Ob die Anwendung des zweiteiligen Taktes ein Grundfebler (faute fondamentale) von Fétis war, lassen wir übrigens unentschieden.

zipien von Fétis kaum versuchsweise angewendet worden. Dass er auf seinen Streifzügen im Reiche der Phantasie bisweilen dem versteckten Sitz der Wahrheit nahe kommt, kann uns dafür nicht entschädigen. Und man darf sich ja nicht etwa durch seine Aussagen über Hymnen beitren lassen, so lange keine annehmbaren Gründe däfür gegeben sind.

Als Stütze für unsere Anschauung diene gerade der Hymnus Veni creator spiritus oder weiterhin Pange lingua gloriosi².

Beim ersteren bezieht er sich auf Guidetti's Directorium chori«. Nun wendet dasselbe noch in der Auflage von 1604 (wo wir den genannten Hymnus nicht gefunden haben) die quadratischen Chornoten an und zwar z. B. in folgender Weise:



Fétis würde dann so übersetzen:



O lux be-a-ta tri - ni-tas Con-di-tor al-me si-de-rum.

Ohne Zweifel modernisiert Guidetti unter dem Einfluss der Mensuralmusik die Melodie rhythmisch ein wenig, eben bei den Zeilenschlüssen. Aber auch, angenommen, er hätte die handschriftliche Notation genau nachgeahmt, so wäre es mindestens so folgerichtig, zu übersteten:



Das ersterwähnte Beispiel im Directorium chori von 1604 mag also besonders deutlich illustrieren, wie Fétis thatsächlich, ohne sichere Grundsätze, mehr von jüngerer als von händschriftlicher Tradition ausgeht.

Auch in Band IV der Histoire universelle de la musique 1874.
 Fétis schreibt p. 301: »Voici le chant (Veni cr. sp.) tel que nous le traduisons d'un manuscrit du douzième siècle« und kritisiert — in Berug auf Melodik — Guidetti [p. 302].

³⁾ a. auf p. 65. Auf p. 279 derselbe Hymnus mit: " , b. p. 74. tri-ni-tas

[—] Cf. Fétis' Transskription von »Veni creator sp.« auf p. 301, 302 der Hist. univ. de la M.

Es ergiebt sich demnach von selbst, was wir von seiner Version des Pange Impus u. A., zu halten haben 1; ferner: von seiner Behauptung, in alten Zeiten sei der Gesang der Hymnen nicht rhythmisiert worden [1]?

Seine Manier, ad libitum zu verfahren, wird aber vollende augenfüllig, sobald er handschriftliches Material teilweise oder ganz wiedergiebt und es durch eine Übersetzung erläutern will. So führt er uns den Anfang d. h. den ersten Halbvers der Sequenz Laudes rerueis attollenmes, welche aus dem 12 Jahrhundert stammt und Prototyp für die noch berühmtere: Lauda Sion salvatorem geworden ist, in altem und neuem Gewande vor. Allein ganz aus der Luft gegriffen ist seine Wiedergabe von A durch:

Diejenige der Plica durch: I freilich würde uns zusagen, sobald wir als Normalwert einer Einzelnote (eben des Zeichens / mit Fétis: e annehmen. Im weiteren Verlauseiner geschichtlichen Darstellung trit dieses Meisterwerk-Adams von St. Victor nochmals auf; und hier sind nun überallenzehne Halbnoten angewendet, an Zeilenschlüssen mit klingendem Reim dagegen Ganznoten, resp. zwei verbundene Halbnoten für die Cilvisigkaurt.

Wir schenken aber schon darum seinem Tadel kein Gehör, dass die ursprüngliche Sequenzenform durch Passagen von ver-

Laudes crucis attollamus nos qui crucis exultamus speciali gloria dulce melos tangat celos dulce lignum dulci dignum credimns melodia.

NB. Über »exultamus« steht die Plica; über »speciali« die einfache Punktnote. Den zweiten Halbvers lässt Fétis — vorsichtshalber? — unübersetzt!

Hier hat ce-los . . und lignum . (Climacus.)

¹⁾ p. 303. Le mser. de la fête du St.-Sacrement que nous possédons, et qui est du XIII e siècle, présente l'hymne sous cette forme: ef. p. 304 (!).
2) p. 306. Au surplus elle (sc. notre assertion, qu'on ne rhythmait pas

le chant des hymnes dans les temps anciens) est confirmée par le chant postérieur de la même hymne, tel qu'il est noté dans les mesc. du treixième siècle« etc. (Hier handelt es sich um «Ut queant laxis»).

³⁾ Bd. IV p. 219 als Beispiel für die Benutzung von Notenlinien und Schlüsselvorzeichnung: d'après un fragment de mser. du douzième siècles . . . Dann folgt p. 220 die Reproduktion des mit Noten überschriebenen eraten Verses:

⁴⁾ p. 322 ff. Berneulli, Choralnotenschrift.

bundenen Noten alteriert sei¹], weil wir zunächst keine Veranlassung haben, solche Ausschmückungen berichtigen zu wollen, wenn wir sie in einem Original aus dem 12. Jahrhundert finden.

Freier geberdet sich Fétis einem populären Lied aus dem 13. Jahrh. gegenüber²). Hier zeichnet er ²/₄-Takt vor und fasst zweitönige Ligaturen als

Welcherlei Freiheit indessen den Ausschlag giebt, lehrt ein Facsimile und dessen Notenübertragung aus Wolfram's Titurel-fragmente 3).

Plötzlich fällt es Fétis ein, hierin die einfache Punktnote

als , den Climacus als , wiederzugeben 4).

Ligaturen zerlegt er und zieht ruhig zum zweiten Teil einer

Jamer ist mir entsprungen Ach mein lait ist veste O voe dag (?) hat betwungen Mein sendes herer. Out (?) dirre linden este. Hoher mut trost unde (?!) mus lich (?!) decken softzen, trauren, warnen (?)

Wil ich han unt (?!) disen werden recken. -

Ist er nun auch frantösisch sprechender Belgier, so hätte er doch sehen müssen, dass selbst in seinem Fascimile der dem nog. unde 2 ret sethal og gwiss übereinstimmend mit dem Zusammenhang vrreudes geschrieben ist!

— Außerdem muss korrigiert werden: "dag in: "elag"; vouts in: "vouf; illeh in: "sich; ywarnen: hin wänne; yunts in: "unt."

p. 330—332. Wie stimmt nur schon der erste von Fétis facsimilierte Vers des »Laudes crucis attollamus» zu der Behauptung (p. 3321: «Tous ces rhythmes boiteux, mis à la place du puissant rhythme égal (1) du moyen-âge, sont déplorables?"—

Namentlich in der modernen Transkription ist viel gefehlt worden des liegt and feer Hand. Aber som muikalishe verdorben war 1. B. das 12. Jahrh vielleicht doch nicht, dass alle passages de notes lifess auch bei metschen Hymnen und Sequenzen an sich, prinsiptiol, verworden werden müsten. cf. p. 330 ... sont autant d'altérations de la forme primitire et autant d'atterie à la beauté de ces chants. Zueret wird mit ihnen zu Gusten eines gleichmüßigen Rhythmus, der auch den Wortaceent berücksichtigt und von ihm gewisse Regelo empfängt, zu rechens sein.

²⁾ p. 436: "Chanson populaire du XIII. s.« "Ein snider" etc. Mscr. zu Wien cf. Hagen, Minnesinger, 4. Teil: Tafel IV p. 768. — Auch in Cgm. 4997 S. XY/XVI zu finden.

³⁾ Bd. V. p. 75, 76 (1876). Den Text liest Fétis folgendermaßen:

⁴ Punkt s. B. bei: »jamer«; Climacus bei: »entsprungen«.

solchen die folgende Note: [] | [] 1). — Er nimmt wieder 2/2-Takt an.

transskribiert er als fröhlich hüpfende Figur:

gegen 134; etwas ruhiger als: 2).

Nicht einmal in der Nachahmung eines neueren Vorbildes ist er genau, oder — er müsste sich erklären, warum er Wagenseil nur teilweise zum Muster nimmt³).

Wohl mag es richtig sein, was er äußert über die Folgen der Schwierigkeit, nasche Verzierungsnoten ausstufftnen) und spiter über den Doppelcharakter der Semibrevis³). Aber er selbst macht die Verwirrung noch größer, als nötig. Nirgends kann man sicher weiterbauen, wenn man sich auch nur einigermaßen vor der Möglichkeit sieht, der nicht eigentlichen Mensuralnotation, derjenigen, welche in erster Linie dem Cantus planus dient, unter Umständen eben bei irgendwie liedartigen Gesängen, fixierter Noten werte zuzuschreiben. Auch hinsichtlich der Wahl einer Taktart bei recht volkstümlichen Gesängen ist er sich ungewiss! und doch könnte ihm wohl für solche Fälle sogar die Choralnotenschrift einige Anhaltspunkte gewähren (durch die Ligaturen).

¹⁾ Bei: sist vestes.

² Bei: este .; und bei: »recken.

De civitate Norimbergensi commentatio. accedit de Germaniae Phonascorum origine etc. Altdorf 1897. — S. Fétis, V, p. 89 »die noch | dar sol | ten kom | mens ef. Wagenseil.

⁴⁾ V p. 93 ff. Altérations systématiques du chant grégorien.

⁵⁾ p. 219-226. Notation du plain-chant, speziell p. 222 Mitte.

⁶⁾ p. 130. Proce de la fête de l'âne. — «Quant au rhythme, deux systèmes d'interprétation sont admissibles etc.... «Toutefois il nous a paru vraisemblable que, le dousième siècle étant celui où les hymnes et les équences furent admises ce fut d'abord sans distinction de longues et de bèrees. «

8 4.

Genauer zugesehen, ist es hierbei strittig, ob die antike Prosodie von Einfluss gewesen sei beim Gesang z. B. mittelalterlich jambischer und trochäischer Verse, oder nicht.

Dieses Problem berührt THIERFELDER in seiner Dissertation mehr als nur im Vorübergehen¹).

Er weist zuerst hin auf den Einfluss heidnischer Musik gerade in den metrischen Gesängen der Häretiker²).

Später schreibt er dem ambrosianischen Gesang Rhythmus und Metrum zu und meint, er sei bis zur Zeit des Guido von Arezzo lebendig geblieben³). Vergeblich hätte Karl der Große ihn auszurotten gesucht.

Näher denkt sich Thierfelder die Form der ambrosianischen Hymnen — denn um sie handelt es sich — folgendermaßen:

Die Hymnen konnten entweder, falls Ambrosius keinen Einfluss des Rhythmus der Versfüße auf die Melodie gestattete, so gesungen werden, dass die den einzelnen Wortsilben angepassten Töne je einen gleichen Zeitraum ausfüllten. Dann wäre der mailändische Bischof der Begründer des Cantus plauus. Oder: die gewöhnliche Aussprache der Worte konnte den Ausschlag geben; dann hätte er keine metrischen Texte gedichtet, durchsettt mit fenh poetischen Ausstrücken.

So scheint der Schluss annehmbar:

Der Rhythmus und das Metrum der Worte, sowie die Ausehnung (dimensio) der Versfüsse selbst bildeten eine Art musikalischer Melodiegestaltung. Und da ein Neuma 2, 3, 4, und mehr Töne enthalten könne, die verschiedenen Neumen aber dann in Bezug auf die Zeitdauer unter sieh gleich sein 1; da ferner die einzelnen jambischen Füße aus einer Longa und Brevis bestünden, so sei eine große Mannigfaltigkeit der Neumen möglich.

De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Leipzig 1868.

² S. 16. Athanasius polemisiert in der ersten Rede gegen die Arianer scharf gegen des Arius in den Versmaßen des Sotades gehaltene Gedichte (zum Singen bestimmt: Cantiones).

^{3:} S. 35; ferner S. 39, 40,

⁴⁾ Daher die "similitudo dissimilis perduleis Ambrosii" des Guido von Arezzo s. u.

Als Beispiel giebt Thierfelder:

Deus creutor omnium

Daraus sei der cantus figuratus entstanden 2).

- Wir haben gegen solche Ausführungen speciell einzuwenden:

 1) Dieselben Neumengruppen auf einer langen und auf einer kurzen Silbe müssten also eine doppelte Bedeutung haben.
- 2) Will man nicht eigenmächtige Korrekturen anbringen, so ist es jedenfalls schwerer, z. B. ein 5- oder 6-töniges Neuma auf einer kurzen Silbe zu singen, als eben dasselbe auf einer langen.

Im Übrigen spricht das im Auszuge hier Mitgeteilte uns an.

§ 5.

Nähere Angaben für die praktische Ausführung figurierter metrischer Sequenzen macht sodann Schlecht³).

Schon von der Sequenz Mittit ad virginem⁴) sagt et, sie sei den der Schons hythmisch gehalten und auch so voraturagen. Bei einer anderen) macht er die Bemerkung, es komme hier öfters vor, -dass auf kurze Silben mehrere Noten gesetzt sind, was in den Choralbüchern vom 12. bis zum 14. Jahrhundert gewöhnlich der Fall ist. Werden diese Stellen mit dem gehörigen Accent gesungen, so stöten sie nicht. Man betone nut die Hauptsilbe gut und gleite über die auf der kurzen Silbe stehende Phrase leichter hinweg. Soll aber dadurch ein feines prosodisches Ohr nicht befriedigt sein, so kann leicht die Phrase der Prosodie angepasst werden, ohne dass dem Wesen der Melodie Eintrag geseihett. Sollen die Sequenzen die beabsichtigte Wirkung erreichen, so muss der Rhythmus des Textes im Vortrag fühlbar werden.

Auch Schlecht scheint demnach in der Musik scandieren zu wollen: mit | tit ŭd | vīr | gĭ | nēm. Und doch hätte er von

¹⁾ wohl der Climacus, übertragen wie bei Raillard, Schubiger u. A.

² S. u. Gerbert's Definition der musica figurata.

³ Geschichte der Kirchenmusik, S. 47, 48.

⁴ S. 232, 233 und S. 234, 235: Notenbeilage in römischen Quadratnoten, einem Codex von 1591 entnommen.

⁵ Aus dem 12. oder 13. Jahrh. - S. 236: Notenbeilage.

Wollersheim, dem er in allgemeinen Anschauungen zustimmt 1), die Möglichkeit einer zweiten Annahme lernen können in Bezug auf musikalische Scansion, nämlich:

mit-tit ăd vir-gi-nêm d. h. die Möglichkeit, Längen und Kürzen einfach durch die Betonung auszugleichen.

Dagegen klingt es aus dem Munde dieses Regensburger Katholiken ziemlich aufgeklärt, was er auszusprechen wagt mit den Worten:

»Wenn auf der einen Seite die Sequenzen (diese liedartigen Gesänge) am Verfall des gregorianischen Gesanges mitwirkten, so waren sie doch wieder die Grundlage, auf der sich das deutsche Kirchenlied erbaute.

§ 6.

RIEMANN scheint a. über die gregorianischen Melodien insesant nicht recht mit sich einig zu sein, soften er glaubt, dass die metrische Beschaffenheit des Textes von Bedeutung war für die rhythmische Gestaltung des Gesanges, so dass sie dieselbe in der Hauptsache bestimmte: ³); und auch wieder, es vermöge sich -die Melodie vom Texte zu emanzipieren und ihre rein musikalischen Rechte geltend zu machen ³).

Unter allen Umständen müsste, was er über Hymnen und

^{18. 15. &}quot;Enige alte Theoretiker seheinen nämlich die Ansicht zu begünstigen, dass mas des gregorinatischen Genan jen einem durch Taktekläge zu bestimmenden Mertrum oder Rhythmus zu singen habe. In dieser Richtung hat W. in seinen Schrift "Die Reform des gregorinsiehen Krienengesanger, Paderborn 1600, mich der Mühr überhohm, die Zeugnüsse dafür zusammer der Schrift "Die Regins der Schrift "Die Reginsten Schrift "Die Schrift gibe gregorinsiehen Kornals einsteht". — Wellershein schreiß 18. 129. "ertreig des gregorinsiehen Schrift ist 19. "er unt gibe gregorinsiehen schreiß 18. 129."

^{*}Wenn zu viel Noten auf einer Silbe stehen, streiche man die unwesentlichen, störenden, schleppenden Töne wege. — Also ähnlich wie Schlecht.
Etwas von der alten Befangenheit haftet ührigens auch seinen im Ganzen von
vernünftigen Gesichtspunkten aus gewonnenen Resultaten au: die nieht sehr
zahlreichen Paradigmen sind s. B. in Choralnotentyren gedruckt.

In mittelalterlichen Handschriften fänden wir vorerst jedenfalls das Wegstreiehen von Noten ein allzu abgekürztes Verfahren.

²⁾ S. 189: Die Rhythmik der musica plana (in den-Studien- etc. 1878.

³⁾ S. 190. — Siebe schon S. 145: Man geht daher sehr irre, wenn man annimnt, dass die grogoriaisschen Melodien von ihren Texten unbleicht sein, dass ihr rhythmiseher Aufbau von der Metrik des Textes abhänge u. s. w. Nein, die Melodien sind ohne Zweifel aus dem Rahmen des jedermäliger Textes herausunchnen, haben ihre eigenartige Bedeutung und sousagen idseale Sonderezistenze u. s. w. — In Berug auf Hymnen und Sequenzen und deren Metrik wirst dies sicher eine gewagte Behaupung.

Sequenzen sagt, präciser ausgedrückt werden und stimmt in Einzelheiten doch nicht ganz. Er meint:

Die Sequenzen waren also rhythmisch noch einfacher als die Hymnen. Denn wenn auch von letsteren gesagt wird: Omnes isti hymni feriales Romano usu unicam et facilem notam habent', so lehrt doch ein Blick auf die uns überkommenen Hymnen aus ihren Abfassungen der verschiedensten Jahrhunderte, dass auch 2- und 3-tönige Neumen auf eine Silbe kommen konnen. Was die Hymnen von den Gradualien, Alleluja, Antiphonen, Tractus etc. unterscheidet, ist für den ersten Blick der Wegfall der Neumengruppen der Distinctionen. Doch ist der Unterscheid in Witklichkeit ein veil tieferer. §).

Dem handschriftlichen Bestand wenigstens des 14.—16. Jahrunderts entspricht dies nicht, sweit wir davon Kenntnis genommen haben. Häufig sind uns Neumengruppen von 4.—8 [1] Noten (neistens 4.—6) begegnet und nicht selben gerade in den Distinctionen d. h. in diesem Fall bei den Zeil enschlüssen. Also: Häufung von Neumen auf einer Silbe ist durchaus nicht vermieden. Nur wenn die hynni feriales einfacher in ihren Ausschmükungen gehalten wären, eine besondere Gattung der Hynnen selbes bildeten, könnte eine derartige Erklärung in die Wageshale fallen. Zudem haben wir oft Melodien zu den verschiedenen Sequenzversen gefunden, die ganz ebenso ausgeschmückt waren, wie die Hymnemelodien. Also: für das spätere Mittelalter darf eine abweichende Anschauungsweise geltend gemacht werden.

Dagegen ist im Ganzen annehmbar Riemann's nachfolgende

Auseinandersetzung über das Wesen der Hymnen²).

Der Textesvortrag, bei den Gradualien eigentlich Nebensache, ist bei den Hymnen Alles und die gesamte Melodienbildung auf diesen angewiesen.

Jarum ist im Hymnengesang die Rhythmik der Melodien weniger vom Metrum des Textes abhängig, die Länge des Vokals erscheint nicht immer als Länge des Tons, sondern wird schon häufig durch den Accent ausgedrückt; andererseits aber ist die Melodie des Hymnus wieder inniger mit dem Texte verwachene (u. s. w.)³.

Vollends haben wir uns dem Sinne nach beim Übertragen Riemann's Reflexion angeschlossen: . . . Direkt fassliche Parallelität vor Allem ist ein Haupterfordernis volksmäßiger Musik; diese war aber den Hymnen durch den Text von vornherin gegeben u. s. w. 4)

¹⁾ S. 212. 2) 1. c. S. 212.

³⁾ Hinweis auf Wolf (S. 86) s. u.

⁴⁾ Im Anschluss an ein Citat aus DIEZ: Poesie der Troubadours. -- Wir

Auch mag es richtig sein, wenn trots der geschichtlich versedenen Provenienz von Sequenzen und Hymnen den letteren Anregung auf die Komposition der ersteren beigemessen wird¹) — in nachguidonischer Zeit wohl dann und wann noch deutlichere, als in vorguidonischer, würden wir hypothetisch hinzusetzen.

Immerhin fehlt zu einer wirklich klaren Definition über die beiden Abkömmlinge des gregorianischen Gesanges diejenige Sicherheit und Einheitlichkeit, zu deren Erreichung ein genaues Vergleichen von möglichst vielen Handschriften nicht zu umgehen ist. —

Ganz neuerdings hat Riemann mehr gelegentlich seine Ansicht über die Form der Melodien bei den metrischen Texten der Minne- und Meistersinger kundgegeben?). Da sie nun der unsrigen über die Melodien der Hymnen und Sequenzen sehr zahe seht; da in dem einen uns bekannten Liederbuch des Monchs von Salzburg Weisen von alkirchlichen wenngleich übersetzten Texten in bunter Reihenfolge stehen mit solchen, welche das Colmarer Liederbuch später aufgezeichnet hat; da wir endlich ohne Bedenken vor einigen Jahren die Gelegenheit währzhahmen diese beiden der Choralnotenschrift sich bedienenden Manuskripte teilweise als erwünschte Parallele zu benützen und überdies eine Melodie des Colmarer Codex mit einem Fragment der Münchner Universitätsbiblichek zu vergleichen in der glücklichen Lage waren, so schalten wir hier folgende Bemerkungen ein:

In der Skizze b. über »Notenschrift und Notendruck«) kommt uns wiederum die Skepsis als eine Stümmung vor, die zu frühe den Stab über die Neumenforschung brieht, wenn Riemann schreibt. »Lange haben die Musikhistoriker nach einem Schliebsei für die Tonhöhenbedeutung und die Rhythmik der Neumen gesucht; heute sind wohl diese Versuche als günzlich höffungslos allgemein aufgegeben worden.

Eigentlich Neues hat Pothier kaum beigebracht, aber er hat durch gründliche Studien die Konstans und Verlässlichkeit der Tradition erwiesen, sodass zwar noch Arbeit genug für diejenigen geblieben ist, denen die Restitution der gregoriani-

werden die Parallelität der musikalischen Phrasen soger in der Odenform und bei Distiehen nachzuweisen suchen, nicht nur bei den Formen der Vulgärpoesie. 1) S. 214.

^{1) 5. 214.}

^{2.} Dass wir also in unserer Darstellung von der zeitlichen Reihenfolge der Publikationen stärker abweichen, hat seinen Grund einfach darin, weil wir denselben Autor nicht zweimal im gleichen Kapitel besprechen möchten. Außerdem besteht unser Untersuchungsmaterial doch hier vorwiegend aus eigentlich kirchlichen Hymmen und Sequenten.

³ Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier der Firma C. G. Röder 1896: Anhang.

sehen Melodien in ihrer ursprünglichen Fassung am Herzen liegt, alle Hoffnungen aber, noch andere als die bisher gekannten Aufschlüsse über den Sinn der Neumen ans Licht zu bringen, geschwunden sind. Solche sind daher auch schwetlich von Dr. O. Fleischer's "Neumenstudien" (I. Theil 1959) zu erhoffen ·!).

Skeptisch sind wir solchen widerspruchsvollen Behauptungen gegenüber. Denn, wenn die Konstanz und Verlässlichkeit der Tradition acceptiert wird2), wenn ferner R. selbst eine Melodie des 14. Jahrhunderts aus den deutschen Choralnoten in die nota quadrata umschreibt und sogar sehr hübsch in moderne Noten übersetzt, auch die Ligaturen hier rhythmisiert3); wenn endlich gerade Hymnen- und Sequenzmelodien, die wir zunächst in Handschriften des späteren Mittelalters verglichen haben, lediglich neumiert (ohne Liniensystem und Schlüsselvorzeichnung) bereits in solchen früherer Jahrhunderte vorhanden sind 1), so steht die Sache vielleicht doch nicht so verzweifelt schlecht. Im Anschluss an seine Übertragung bemerkt R. übrigens u. A.: Die Neumen haben, so weit auf eine Silbe nur ein Ton kommt, ausnahmslos Punktform, da ja (eine Unterscheidung von Virga und Punkt gegenstandslos ist, sobald die Neumen auf Linien gestellt werden) < 5).

Der Rhythmus ist auch für R. durch das Metrum des Geichtes bestimmt — mit selbstverständlicher (Dehnung der Reimsilben). — Hiebei mögen zwar die oft komplizierteren Versgebilde der Minne- und Meistersingerlieder z. B. an Zeilenschlüssen etwas andere Gesetze für den Gesangsvortnag zur Geltung bringen, als wir sie für denjenigen von Hymnen und Sequenzen annehmen. Allein wir sehen doch nicht recht ein, warum die Plica über wechen zerlegt werden soll in ______, anstatt dass die Einzelnoten hier ihren Normalwert _______ | beibehalten.

Die Verdoppelung⁶) des Notenwertes bei Reimsilben ist wohl eher eine Supposition, als unwiderleglich bewiesene Thatsache. Das zeigen uns zwei Notenbeispiele der Essays c. über die Melodik der Minnesänger ⁷) schon vorher macht R. aufmerk-

¹ Festschrift, Anhang S. 9 und 10.

²⁾ Vgl. dagegen in Kap. 2 § 5 auf S. 21 spez. unsere Anm. 3.

³⁾ Festschrift, Anhang S. 13 und 14, Lied des Conrad von Queinfurt († 1382): «O Lencte gut« aus Cod. Lips. 1305 Fol. 107, (V. 1 ganz und von V. 2 die drei ersten Zeilen) vgl. Corner's "Geistl. Nachtigal« (1676) S. 199. — Die Ligaturen sind hier missverstanden.

⁴ So in Cod. Nr. 20 der Stuttgarter Bibl.

⁵ Festschrift, Anhang S. 13.

⁶⁾ Hier streng genommen Vervierfachung; denn Riemann lässt drucken: »wehn«.

⁷ Mus. W.-Bl., 1897 Nr. 35|36 S. 465 und 466 vgl. auch R.'s eigene Worte

sam darauf, dass die Notierung nicht nur der Colmarer, sondern beenso der Jenaer und wohl aller sons erhaltenen Minnessingerweisen nichts anderes, als Choralnotierung, Neumierung iste, und er fügt hinzu, es werde dies wohl zum ersten Mal mit positiver Bestimmtheit von Runge behauptet, den er in seiner unzweifelhaft richtigen Vermutung der wahren Natur dieser Art der Meboldsfisterung bestärt habe¹).

Da wir früher nicht - vor dem unheimlichen, grotesken Ausehen dieser Notierungen zurückgeschreckt- sind, so gereicht es uns zur Genugthuung, diese Behauptung durch ein weiteres Beispiel bekräftigen zu können: Auch Cod. germ. Mon. 291—des Michael Beham von Weinsberg-Sulbach Meistergesangbuch ist (ca. 1460—1500) in Choralnoten geschrieben. Daselbst steht auf Blatt 182a und b (CLXXXVI) ein recht vergnügliches Frühlingslied:

>Her winter lass ab dein gepley Und deines kalten windes wev« etc. 2)

Die grosse Zahl der uns überlieferten kirchlichen Liederbücher begreift sich ja aus der Pietät gegen Alles, was mit dem speciell kirchlich-religiösen Leben in Beziehung stand, sowie aus der oft bloß mündlichen Tradition von volkstümlich weltlichen Gedichten und, ergänzen wir, namentlich Liedweisen.

Darum ist man auch so vielfach daran gewöhnt, die Choralnotation förmlich nur als diejenige des eigentlichen, frei liturgischen sog. »Choraltones» zu kennen, während sie weit besser als die allgemein verbreitetste Notenschrift gelten darf, sobad in Mittelalter überhaupt einsati mijge kirchliche und volkstümliche Melodien aufgezeichnet wurden, und zu diesen gehören doch die Minnesängerneledien viel eher, als zur damaligen Kunstmusik.

Immerhin brauchen wir uns augenblicklich noch nicht auf die feindurchdachte Methode Riemann's einzulassen, die er bei den Nithart-Melodien anwendet, um («die rhythmische Messung der Töne je nach der Silbenzahl resp. der Zahl und Art der Versfüße-) festustellen³). Auch die Lieder der französischen Trouvères müssen für uns noch in den Hintergrund treten.

^(8. 466) Dass die Reimsilben bei diesem unentwegt gleichmäßig fortschreitenden Maße (etwas gedehnt) vorgetragen worden, ist gewiss schon wegen der starken Verrierung derselben im 2., 4. und letzten Takte wahrscheinlich.« — Klingt das nicht wie eine Verlegenheitsauskunft gerade den starken Verzierungen gegenüber.

¹⁾ Mus. W.-Bl. 1897 Nr. 2 S. 17 nnd 18 "Die Melodik der deutschen M.« 2) S. Notenbeilage. Das Gedicht ist fast rein jambisch und hat bei der Melodie so wenige und so einfache Ligaturen, dass wir es unbedenklich nach den bei Hymnen und Sequenzen eingehaltenen Prinzipien übersetzen.

³ Mus. W.-Bl. 1897 Nr. 3 S. 33 und 34.

§ 7.

Obschon die Abhandlung von Jacobsthal Ȇber die musikalische Bildung der Meistersänger« vor den »Studien zur Geschichte der Notenschrijk« erschienen ist 1), schließt sie sich dem Inhalte nach doch direkt an Riemann's letzte Ausführungen.

Jacobsthal legt einerseits mit Recht großes Gewicht darauf, dass die Melodien der Meistersinger »durchaus einstimmig« und »ohne jedes Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit erfunden« seien.

Anderesseits darf es uns nicht befremden, wenn er noch glaubt, -die rhythmischen Verhältnisse . . . lassen sich nicht aus den in HMS (Hagen, Minnesinger) überlieferten Noten nicht feststellen, weder aus dem Abdruck der Jenaer, noch der Neidharthandschrifte ²).

Schon deshalb, weil J. sich eingehend mit den Mensuralisten befasst hat, erblickt er beinahe unwillkürlich in der Jenner Handschrift die sog. Longa der ältesten Mensuralnotenschrifte wo Einzelnoten in der gleichen Gestalt wie dieselbe gebraucht sind. Sie sollen auch dieselbe Zeitlauer, denselben rhythmischen Werte haben, ob die ihnen zugehörigen Silben in Hebung oder Senkung stehens. Nur die Ligaturgruppen machen hievon eine Ausnahme.

In der Neidharthandschrift meint J. die Longa und die Brevis zu erkennen, und dennoch, wie gesagt, in beiden Manuskripten verzichten zu müssen auf die Feststellung der rhythmischen Gestalt einer Melodie.

Bei alledem empfandet er es, dass vielleicht andere Methoen, die Zeitwerte der Noten zu fixieren, zu besseren Resultaten führen könnten, z. B. indem man den metrischen Verhältnissen die Bestimmung über die rhythmischen überliesser; und: von der Verschiedenheit der beiden Notensiguren und Notenquantitäten absähee. Auch das Herbeitschen anderer solcher Handschriften, welche Melodien der Lieder enthalten, würde vielleicht

Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur. Bd. XX. (Der neuen Folge achter Band.) Berlin 1876. — S. 69 ff.

Der Unterschied für die prinzipielle Beurteilung dieser beiden Gattungen mittelalterlicher Monodie ist ohne Zweifel, wenn üherhaupt vorhanden, kein wesentlicher.

zu einem günstigeren Erfolge führen und es wäre erwünscht, diesen Versuch zu machen«.

Nach den teils negativen, teils bloß hypothetisch vorgebrachten positiveren Ansichten, sett nun J. auch seine Gründe für eine ingendwie rhythmische Gestaltung der Meisterliedermelodien auseinander. Vor Allem gehören sie nach ihm bereits der Epoche der mehrstimmigen Musik an. Hier -tritt in die Kunst der geordnetes, der eigentliche Rhythmus ein-, und ser durchdringt dieselbe albald in dem Malse, dass man sich seit dem Anfang das 13. Jahrhunderts ein Kunstprodukt, sei es auch nur eine einstimmige Melodie, die nicht vom Rhythmus regiert wäre, kaum noch vorstellen kann-, — außer bei geradezu rituellem Gesang. -Wo es sich um die musikalische Komposition von strophisch gebauten Gedichten handelt, da findet sich wie von selbst der Rhythmus ein-.

Danach ergiebt sich unter allen Umständen, dass die Melodien der Meisterlieder, die z. T. wenigstens sogar weltlichen Charakter tragen, >rhythmisch konzipiert und ausgeführt« zu denken sind.

§ 8.

Auch POTHIER, der im Gegenteil dem liturgischen Cantus planus seine Hauptaufmerksamkeit zugewandt hat, lässt den mensurierten Rhythmus nicht völlig außer Acht.

Er unterscheidet drei Arten von Hymnen, von denen uns die zweite und dritte interessieren 1).

Die Zweite gehört nach ihm dem ambrosianischen Kirchengesang an und ist mensuriert³. Die Dritte mehr in den nördlichen Gegenden beliebte, ersetut die ambrosianischen Hymnen durch reicher verzierte Melodien, rhythmisch im gregorianischen Stil gehalten³).

Ein Beispiel dafür hätten wir freilich gerne gesehen.

¹ Mél. grég. p. 224. Du rhythme mesuré.

²⁾ Les hymnes dont le chant est syllabique, et qui appartiennent au genre ambrosien. Celles-là ont une mesure, mais une mesure qui repose sur l'accent métrique ou le temps fort, marquant la dernière syllabe de chaqué pied. Relativement à la durée, les notes sont égales. —

Also wie auch Jacobsthal den musikalischen Rhythmus des Mctrums auffassen möchte.

³⁾ Les chants syllabiques, mesurés à la manière ambrosienne, n'ont pas été acceptés par toutes les églises. On les trouve rarement dans les hymnaires des régions septentrionales, où ils ont été remplacés par des mélodies plus chargées de notes, rhythmées à la manière grégorienne.

In Betreff der Sequenzen vertritt Pothier die offenbar richtigerweise verbreitete Ansicht, dass sie je länger desto bestimmter aus recitativischer Prosa sich zu wirklich mensurierter Musik entwickelt hätten¹).

8 9.

Noch energischer äußert diese Meinung Wolfrum, der in einem sehr anziehend geschriebenen Buch unser Gebiet neuerdings betreten hat ²).

Er zerlegt die mittelalterliche Musik in: Kuustmusik zu rituellen Zwecken und in musikalisch rhythmischer Gestaltung nustrebende, einstimmig gedachte und empfundene Gesangsmusik (schon seit dem 9. Jahrhundert zu lateinischen Dichtungen vorhanden). Im 12. Jahrhundert wurden die Sequenzen zu metrischen Gesängen; im 13. die Hymnenmelodien in jeder Hinsichagerundet. Imbesondere das 14. Jahrhundert ist sehr fruichtbar an volkstümlich lateinischer Poesie, und deren Weisen haben sich völlig von der Tradition des gregorinnischen Chorals losgerungen, sind streng mensuriert. Bei Aufführung geistlicher Volksschauspiele, in den Nebengottseilenisten der Feste, war dem Volke Gelegenheit gegeben, diese Melodien mit übersetztem (deutschem) Texte zu singen. Schon lange bevor sie in den evangelischen Kirchengesang des 16. Jahrhunderts aufgenommen wurden, prägte sich in ihnen deutsch volkstimliche Art aus?). —

Das sind alles Anschauungen, die eingehende Beschäftigung mit ihrem Gegenstand verraten, und die unsere Notenauflösungen sehr unterstützen werden.

Allein, wenn Wolfrum den dreiteiligen Takt als den jeden
1) p. 225. Bientôt l'allure change, les phrases deviennent plus symmé-

triques. Les syllabes sont comptées et les accents occupent une place déterminée; ce qui donne déjà une mesure . . . Plus tard on arrive à une mesure très marquée et moins grave.

2) Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kir-

Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirehenliedes in musikalischer Beziehung. — Leipzig 1890.

Und früher: Schon im 10. Jahrhundert klagen die Theoretiker, dass die Kirchenmusik so sehr entarte, weil weltliehe Gesänge eindrängen«! S. u. Teil II: Engelbert von Admont (freilich erst S. XIII).

falls am frühesten gebräuchlichen bei den Liedern annimmt, so müsste er niher beweisen, dass die Betonung einer Silbe auch ihre Verlängerung notwendig zur Folge gehabt habe. Riemann's Bemerkungen zu Gunsten des zweiteiligen Taktes sind doch erwähnenswert je

Zudem fühlt sich der Verfasser dieser interessanten Mongraphie über den Kirchengesang noch so gebunden in der Übertragung, dass dieselbe seine eigenen, freieren Prinzipien zu durchkreuzen droht?). Immerhin liegt in den letsteren an sich viel gesunde Lebenskraft, geschipft aus den reicher und reicher fließenden Quellen mittelalterlicher Kultur überhaupt. Der einseitige Standpunkt, wonach die Kirche allein der Mutterschoß der (Gesange)-Musik wäre, ist mit vollem Recht entschieden verlassen?).

\$ 10.

Ähnlich nennt ferner Ameros das Volkslied die zweite Hauptmacht neben dem gregorianischen Gesang 4).

Freilich haben wir sehon an anderer Stelle unsere Bedenken segen seine Zuverlässigkeit im Einzelnen ausgesprochen. Und die von Reimann besorgte Ausgabe enthält keine Verbesserungen zu unsern Handen. Im besten Fall kommt sie meistens über allgemeinere Vorstellungen nicht hinaus?

So weiss die Geschichte der Musik, dass die Notierung der Minne- und Meistersingergesünge jene der übrigen Gesänge derselben Zeit war: die Choralnote⁶).

²⁾ So offenbar in dem Notenbeispiel des Anhangs, welches Lueas Lossius ennommen ist, cf. Notenbeilage. Des Lossius »Psalmodia« 1553 ist gedruckt in Choralnotentypen.

^{3:} S. 29 >das Volkslied klingt aus im geistlichen Lied der Reformation« etc.

^{4 1.} Aufl. S. 276 und 277; Aufl. von 1891: S. 301.

Bisweilen ist sogar der ursprüngliche Text, derjenige der ersten Aufspe, siemlich ungeschick verschiert. Wenigstens die eine Stelle in Ambros II.
von 1861, S. 51: - Es konnte dabei bei der Deklamation der Einselpriester),
nicht auf eine subtlic Auwendung antiker Metrik ankommen, umal bei den in Pross abgefasten Textens — lautet recht unklar 1891, S. 65: - Es konnte
... nicht auf eine subtlic Auwendung des Vortrages (1) ankommen etc.

⁶ Vgl. Riemann über Runge.

Aber sehr rasch wird daraus geschlossen, auch die Vortragsweise sei »eine ähnliche gewesen, wie wir sie im gregorianischen Gesang noch heute zu hören gewohnt sinde.

Auch sind für die kräftig quadratische Form dieser Notation un zwei Wertsbstufungen, die der Longs und Brevis, angenommen!). An anderet Stelle dagegen ist im Facsimile ein Lied der Troubadours und Minstelle mitgeteilt und sind im Annschluss daram: Longs, Brevis und Sembrevis erwähnt — mit offenbar verinderlichem Wert.²¹!

Soll man darum sofort auf einen Stilunterschied bei den deutschen und bei den französischen Minnesängern schließen, oder nicht viel natürlicher auf einen, wohl ganz zufälligen, verschiedenen handschriftlichen Gebrauch? 3) Warum ist nur von zwei Wertabsufungen bei der Quadratuct und nicht auch bei sjener mehr flüchtigen, kritzeligen Schrift der Haken und Nagelköpfe oder Fliegearfulße- die Rede?

Besser deckt sich mit unserer Beohachtung, was Ambrosen sich abechnitt eigentlich in gewissem Widerspruch mit sich selbst, annimmt, nämlich gerade in den Liedern der Troubadours und Minstrels: Verzierungen bestehend in Grund- und raschen (!) Wechselnoten (!) Ferner: nach Form und Inhalt die Beziehung zu den sälten Sequenzmelodien)!

Hiebei glauben wir hinzufügen zu dürfen, dass eine solche namentlich zu den ausgesprochen metrischen Sequenzen seit dem 12. Jahrhundert wird stattgefunden haben.

Besteht nun unser bisher benütztes handschriftliches Materiata ausschließlich aus kirchlichen Hymnen- und Sequenzmelodien; treffen wir deren Notenschrift unch im außerkulüschen Leben und — stehen die Lieder der Minstrels seit dem 12. Jahrhundert in Beziehung z. B. zu der gleichseitigen formellen Bil-

¹⁾ S. 248; S. 271 (1891).

² S. 234; S. 236 [1891]. — Siehe immerhin zu Gunsten von Ambros achn auf S. 221 [1654] risp. 241 [1891]: Die geschriebenen Modelien (der Troubsdours im 13. Jahrhundert; gleichen sfür den ersten Anbliek völlig den rituellen Cantionalen mit der dreifischen Abstutung der Notenwerte, udereiste nurwellen noch die sog. Pilte geselli. Bei anlarerm Einbliek zeigt sieh jedoch eine von der gregorianischen völlig verschiedene, gans liedmäßig Modelie etc. — Oft. auch S. 234 [1864, 1892. 256 [1851] einzu.

^{3.} Gewissermaßen mit Recht mag trottdem von den französischen Trouverse unterschieden werden seine Klasses deutscher Minnesinger — (ses giebt wirklieh andere mehr liedmäßiges —), auf die sich mit dem modernen Taktstock so wenig lossehlagen lasse, wie auf den gregorianischen Gesang: S. 249 (1864); S. 273 (1891).

S. 254 (1864); S. 278 (1891). — Beim Gesang waren sie wohl so gut üblich, als in der eventuellen Instrumentalbegleitung!

⁵⁾ S. 255 (1864); S. 279 (1891),

dung der Sequenzen, so dürften auch die Figurationen bei den letzteren in raschen Verzierungsnoten bestanden haben. —

Der volkstümliche, besser: nichtgregorianische Stil wird nun aber außerdem in der Kirche jeweilen wieder zu Ehren gebracht sehr wahrscheinlich gerade durch dasjenige Element, welches man als das ambrosianische bezeichnet.

8 11.

Die Pathoorantus berührt diese Frage, ohne ihr indes einstweilen gründlicher nachnrforsehen. Sie findet vin den versehiedenen musikalischen Dialekten gewisse melodische Typen und liedartige Stücker (airs) ... die auf wechselseitige Anleihen« zwischen ambrosianischem und gregorianischem Stile deuten ¹⁾.

Und weiterhin wiederum, wo sie auf das archiologische Interesse der Feststellung des Unterschiedes swischen Beiden aufmerksam macht, zieht sie aus der Liebhaberei der Italiener an Verzierungen die Folgerung, dass im Mittelalter ihre Vorfahren die geschmeidige Stimme ganz ebenso gern auf solche Weise gezeigt hätten?].

Mit andern Worten: der ambrosianische Stil leistete derartigen Neigungen leichter Vorschub als der gregorianische?). Dagegen nun könnte uns stören das Beispiel des bekannten Hymnus:
Ace maris stella, dessen Anfang dieses Werk erwähnt⁴), um erläutern, wie die Anhäufung von Noten auf einer unbetonten
Silbe doch keineswegs ihre bessere Accentuation zur Folge haben
misse. »Im Gegenteil; denn in seinem Wesen ist der Accent
nicht aut eine Erhebung, eine kurze (1) energische Bewegung,

I, (1889) p. 35: De plus, on retrouve dans ces divers dialectes musicaux certains types mélodiques ou airs toujours parfaitement reconnaissables etc. Entre l'ambrosien et le grégorien surtout ces emprunts mntuels sont fréquents.

II, 1892) p. 4 und 5: Il en était déjà sans doute autrefois de même (p. 5).

³⁾ III, (1892) p. 49 in der Anm.: Nisard dit [Dictionnaire de plain-chant, au mot "Ambrosien"]: »Dans l'un musique grave, sévère adaptée aux durs gusiers des barbares du Nord (!) ... Dans l'autre, un art plus gree, plus souple, plus élégant, quelque chose de moins austère et de moins ápre.

⁴⁾ III, p. 2: A-ve ma-ris stel-la stel - la

^{...} Il résulte que l'intégrité des mots est mieux conservée lorsque la dernière syllabe seule est dotée de plusieurs notes.«

sondern eine Kohäsionskraft, welche die verschiedenen Silben in ein Ganzes vereinigt« 1).

Stünde dieser Zusatz nicht da und nicht zudem eben der Anfang des metrischen Ave maris stella, so wäre die Auskunft der raschen Verzierungsnoten von vornherein die gegebene.

So aber seheint die Pakographie an eine verhältnismitälig lingere seitliche Dauer deratig gesehmückter Silben zu denken. Jedoch bestimmt sie nichts Näheres darüber und lässt überhaupt bei ihren Uatersuchungen die metrischen Hymnen- und Sequenzentette aus dem Spiel. Deshalb werden wir uns auch nicht nach der Theorie richten, dass es irrümlich sei, die neumierten Gesinge als Produkt einer Erweiterung zu betrachten, analog derjenigen durch Variationen in der modernen Musik. Mag die Palkographie berechtigt sein zu dieser Behauptung, sofern Antiphonen und Responsorien in Betracht kommen¹j; für unsere Hymnen und Sequenzen scheint uns der Vergleich durchaus nicht unpassend.

8 12.

Eine der Paléographie in gewisser Hinsicht übnliche, jedoch viel weniger umfangreiche Publikation: The Musical Notation of the Middle Ausser erproduciert namentlich handschriftliches Material und giebt in ihrem Texte nur kurze und beschreibende Notizen über die betreffenen Manuskripte³.

So dürfen wir uns damit begnügen, einen lateinischen, dreistimmigen Hymnus zu citieren: »Salve virgo virginum« 4).

Hier ist die einfache Note gewöhnlich , aber auch e ihr entspricht nun z. B. , oder , also Clivis oder Climacus (in der ersten Stimme) — Joder A, also Podatus oder Cephalicus (in der aweiten), — außerdem **) (in der dritten).

Wiederum lassen wir uns nicht auf die Diskussion ein, ob der Takt wohl zwei- oder dreizeitig gewesen sei. Letzteres scheint dadurch nahe gelegt, dass bisweilen eben rhombische Noten

¹⁾ III, p. 29,

III, p. 10 im Abschnitt, der sieh betitelt: »I.a structure psalmodique«.

^{3)} exemplified by Facsimiles of Manuscripts | prepared for the members of the plainsong and mediaeval music society London 1890. Über die neuestens erschienene Early Enolish Harmony [London 1897] s. den Nachtrag in unserer Gesamtpublikation.

⁴ Nr. 19 plate XIX. Sace. XIV incuntis, Brit. Mus. — Cod. Arundel 249: Er enthalt ein Stück eines zweistimmigen Hymnus und zwei dreistimmige Hymnen in Choralnotation.

Bornoulii, Choralnoteuschrift.

geschrieben sind. Allein solche folgen sehr oft dem Cephaliens, wo also die Feder noch so schrig gerichtet sein konnte, dass es mehr auf graphische Laune herauskäme. Auch ist sehr oft die quadratische (geschwänzte) Note angewendet, wo die kleinere (einzeitige) thombische stehen müsste¹).

Vielmehr kommt es uns hier darauf an, wieder einmal zu konstatieren, dass der Wert der ligierten Choralnoten ein recht mannigfaltiger sein kann und oft sein muss. Und swar dies auch dort, wo keine handschriftlichen Anzeichen für eigentlich »mensurierten« Gesang uns in die Augen fallen.

§ 13.

Ebensowenig sind Fleischer's Neumenstudien mehr als beiläufig zu verwerten, da sie uns nur indirekt Handhaben bieten.

So werden 'Accentus' und 'Concentus' mit einander confrontiert und die zum Concentus gehörigen Teile der liturgischen Musik als melodisch reichere Gesänge (nicht bloß Recitationen) bezeichnet. Datu gehören u.A. auch die Hymmen. Einige von diesen Gesängen 'geben an sehön bewegter und wechselvoller Melodik unsern Volksliedern kaum etwas nach, wie denn in der That mehrere Hymmen zu Volksliedern geworden sind-t

§ 14.

Derjenige belgische Autor, der zuletzt über den gregorianischen Gesang geschrieben hat, FREDR. AUG. GEVARRY, eröffnet dagegen mehrfach interessante und weitgehende Perspektiven auf unserm Gebiete.

Er glaubt, sogar bereits in den frühesten Zeiten des katholischen Gesanges eine Verzweigung annehmen zu müssen, welche

- 0	20	· · ·	-	00	5 6
Sal - ve	vir - go	vir - gi -	num	pa - rens	ge - ni-

den Schlüssel für die späteren Schicksale der europäischen Musik ergebe!). — Der eine Zweig des kirchlichen Gesanges bestehe in Hymnen und Sequenzen, mit mensurierten, dem versifizierten Texte angepassten Melodien?; diese seien in und außer dem Kultus in Gebrauch gewesen.

Ambrosius und seine ummittelharen Nachfolger schlössen sich direkt an die metrischen Formen der römischen Lyriker an und ihre Hymnen hätten sich ebenfalls den Gesetzen der Quantität, nicht wie die populären, nur denen des Accentes gefügt. Ja, die katholische Hymnodie war der Keim, woraus die gesungene und getanzte Melodie der occidentalischen Völker, die Versifikation der Jongleurs und Trouvères entsprange.

Noch lebhafter wirkt auf uns eine Schilderung in seinem neuesten Werk 3).

Nach ihm sind die Melodien und die Rhythmen der Sequezen, sowie die Arietten der liturgischen Dramen aus der Quelle der volkstümlichen z. T. mit Instrumentalbegleitung versehenen Musik geffossen ⁴].

Auch weist er auf einen generellen Zusammenhang von griechischen und lateinischen Hymnen hin⁵).

Sagen wir: namentlich, was die Tonarten betrifft. Aber den Rhythmus behandelt Gewaert nicht nach bestimmten Prinzipien, unwiderleglich deduciert aus Handschriften, sondern nach der Theorie von der Vorzüglichkeit des tempus perfectum⁸).

Was er von der fakultativen Ersetzung der Brevis im 1. und den Versfuß der jambischen Metren durch eine Longa sagt, lassen wir besonders deshalb auf sich berühen, weil er selbst meint, »diese Unregelmäßigkeit ... konnte kaum von einem Chor beobschtet werden, der keine musikalische Bildung mehr

Dies schon in seinem ersten größeren Werke: »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.« Bd. II Gand 1881. — Siehe überhaupt: Liv. IV. Chap. VI Dégénérescence et dissolution finale de l'art antique und spec. p. 624.

Die nichtmetrischen älteren Sequenzen werden also allerdings nicht in Betracht gezogen.

³⁾ La mélopée antique dans le chant de l'église latine. Gand 1895.

p. 61. — Also würde für die Sequenzen dennoch irgendwie das Gesetz der volk sthümlichen Accentuation gelten?
 p. 62 ff. Chap. III. L'hymnodie de l'église latine. — p. 63: Die latei-

nische Hymnodie hat denselben Ursprung, wie die orientalische, nämlich die Ketzereien mit ihren eigenen Waffen zu bekämpfen d. h. orthodoxe Texte zu bekannten heidnischen oder heterodoxen Melodien zu dichten.

⁶⁾ p. 67: Nous choisirons cette dernière transcription mesure à 6/8 ou s's/4 qui exprime mieux l'allure nécessairement lente et grave, d'un choeur nombreux chantant les louanges de Dieu.

beaß 4); weil also jedenfalls diese Feinheit im Vortrage von jambischen Hymnen zur Zeit des späteren Mittelalters keine Rolle mehr spielt. Zudem ist es eigentlich nur möglich, den Gesang der Hymnenmelodien als einem mensurierten nahe verwandt anzusehen?) gerade nach Gevaert.

Ob indessen immer und überall der gleichzeitige Rhythmus sich verlor, als die melodische Zeichnung sich mit zufälligen Verzierungen bereicherte; ob er zu einem wirklich völlig freien wurde?³].

Wir gestehen, Gevaert bringt uns nicht dasu, ihm hierin blindlings ur folgen. Er müsste die Gründe namhaft machen, derentwegen er dieselbe Ligatur z. B. von vier Noten hald ao, bald anders liest d. b. warum er hier diese, dort jene Töne als für einen doch rhythmisierten Melodiegang wesentlich herausschät, oder als nebensischie fallen lässt ¹⁰,

Dann folgt der oben übernetter Text. Vgl. übrigens für diese Prage schon Thierfelder Dissertation] nach Bloechke Philarung der Audercke von Aristozema. — S. 37 und 38: yeoro; zeötes (·—)); yeoro; deruges (·—)) und yeoro; aloyo; (·—)). — Dies um die umikalische Senalizung des Versechemas anudeuten: ; ·-- 1, ·-- Thierfelder, sowie Gewert legen in prazi der Schen icht allivuel Gewicht bel.

2) «Cette irrégulanité ne pouvait gubre être observée . . . ce qui prouve isoit dit en passant; que d'es l'origine les hymnes ne se chantaient pas strictement en meures. Und dageçen p. 69: «Tant que la connaissance de la prosodie latine fut assex répandue, les hymnes ecclésiastiques ont du se chanter plus ou moins exactement en mesures.

3 p. 69 und p. 81.



NB. * bezeichnen die faeultstiv verlängerten Töne.

Alles in Allem genommen sind wir jedoch auch durch Gevaerts geistvolle Suppositionen und Darlegungen zu unserer Übersetzung ermutigt.

So korrigiert er sich selbst freiwillig z. B in Bezug auf die Wahl einer Taktart und zieht neuerdings den zweizeitigen Rhythmus für den griechisch-lateinischen Hymnengesang vor1); - gewiss ebensowohl würde er es ausdrücklich für den kirchlichen Hymnengesang thun können.

Denn es handelt sich um die Übersetzung des Hymnus an die Nemesis, welcher in seiner ästhetischen Wirkung mit dem ambrosianischen > O lux beata trinitas« verglichen wird.«

In beiden Hymnen sist die Tonleiter dieselbe, die Melodielinien sind von gleicher Einfachheit, der Verlauf der Cantilene, die Schlussfälle weisen nur ganz leichte Abweichungen auf «2).

Und doch bemerkt Gevaert innerlich einen gewaltigen Unterschied.

Möchte derselbe nicht auch zusammenhängen können mit der weniger beweglichen lateinischen Sprache, die den Rhythmus ihrer Natur gemäß beeinflusst? Zudem ist im erwähnten ambrosianischen Hymnus das schlichtere rein jambische Versmaß



NB. * bezeichnen die facultativ verlängerten Tone

1 »Der Ursprung des gregorianischen Kirchengesangs« 1891 übersetzt von Riemann). Daselbet Anhang S. 49 und die Anm.: Nach Bellermanns Vorgang habe ich in meiner Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I (S. 133) diese Melodie (von Neuege πτεροεσσα βιου ροπα in kyklischen -3-seitigen - Anapasten notiert. Die Existenz eines solchen Rhythmus in den griechisch-römischen Gesängen ist heute fraglich geworden. Man muss daher auf den gewöhnlichen - 2-zeitigen Anapäst zurückkommen, der mit -3-zeitigen - Jamben wechselt«. - Für jeden Anapäst rechnet nun G. eine Zählzeit und bildet die Jamben durch Triolenbewegung in der Melodie. Ebenso übertragt er jetzt in: La mélopée antique etc. 1895 p. 43.

2) Der Urspr. des greg. K.-G. auf S. 26.

angewendet. Seine Melodie hat sich in etwas verzierterer Form als diejenige (in Choralnoten) bei Gevaert (gewiß) in (vielen) jüngeren Handschriften erhalten und wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Dass der ausgezeichnete Musikgelehrte zeitlich die schmuckloseren und die schmuckreicheren Melodien des Concentus unterscheidet¹), sei bei dieser Gelegenheit nicht vergessen.

Auch nicht, dass er der Frage seine Untersuchung widmet, ob der gregorianische Gesang von Gregor dem Großen stamme oder nicht.

Diese aktuelle Kontroverse²) berühren wir, da einige jambische Hymnen von Gregor dem Gr. stammen sollen. Es scheint uns das um so merkwürdiger, als der in mancher Beziehung als Reformator bekannte Papst der Tradition nach eben der Urheber des Cantus planus ist.

Denken wir indessen nur an das berühmte Lutherlied: Ein feste Burg, so leuchtet soviel ein: wie man sich auch zur Autorschaft des Kirchenerneuerers hinsichtlich der Melo die stellt, gewiß wird sie heututatge nicht genau im selben Rhythmus gesungen, wie im 16. Jahrhundert. Einigermaßen analog mag die Schwankung im Vortrag der katholischen Hymnen gewesen sein ⁵).

In dem von Riemann ühersetzten und für den Druck erweiterten Vortrag.

² In: «Gregorianiesh, hibliographische Löuung der Streitfrage ühre un Urspung des gregorianischem Gesagess Leiping 1898 spiricht sich Will. BRANNACH eher zu Gunsten der traditionellen Annahme aus. — Ebenso Mouxi nach einem Referst Ehner in Kirchenmusikal. Jahrbuch 1952 8.9 ff., der es für irreführend hält, wenn Geraert die einfachen und verzierten Melodien ellicht strung gewichtedene Zpochen zweite. — Man sehe indes am Schluss gewicht der positiven Bereitgründe, von welchen freilich manche auf der Text und nicht auf die Melodien Bezug haben 19; auf Steite der Tradition ... liegt (gegen Gevaert. Cf. Fleischers N. St. B. I. S. 19. etwas gemäßigter als Gevaert.

Phil Spitta sagt in seinem Colleg üher das deutsche Lied, in dem Abschnitte, der spec. das kirchliche Lied behandelt:

[»]Die Katholiken kennen kein "kirchliches" Lied, wo die Gemeinde sich bei der Liturgie dadurch heteiligte. Sie haben nur etwa ein "geistliches", allerdings oft sehr sehömes Lied« etc.

[»]Die eigentliche Rhythmik ist auch zu erwähnen als sehr merkwürdig. Im Mittelalter accentuirte man fast ausschließlich — (also einfach: betonte und unhetonte Silhe).

Auch hei dem Schutz- und Trutzlied der Protestanten ist der Gesang in halben Noten erst später aufgekommen. Der ursprüngliche Rhythmus mit seinem komplicierten Wechsel war für das Volk zu schwer. Er lautete:

In der That, wo es sieh um den Versuch einer Übertragung von Melodien zu metrischen Hymnen und Sequenzen in moderne Noten handelt, da müssten recht mannigfache geschichtliche Instanzen in Betracht gezogen werden. Und leider wird eine gegewisse Subjektivität schwerlich sich völlig unterdrücken lassen.

Es kommt in Frage:

- Die richtige Ausprägung des ambrosianischen und des gregorianischen Typus (wann? wie lange? wo?)
- 2) Das Wechselverhältnis dieser beiden Elemente.
- Der Einfluss des volkstümlichen, und des profanen künstlerischen Empfindens und Empfindungsausdrucks.
- Zeitliche und örtliche Verschiedenheit der Auffassung im Einzelnen.

Und für das Alles besitzen wir gegenüber verhältnismäßig wenigen gelehrt-theoretischen Mittheilungen, die wirklich präize Begriffe geben, eine ungeheure Zahl von Handschriften, deren Zeichen die verstummten Zeugen einer vergangenen musikalischen Kultur (und Unkultur) sind

Bevor wir aber die mittelalterlichen Theoretiker soviel als möglich au Rate ziehen und endlich einige Beispiele von Hymnen und Sequenzen untersuchen, müssen wir anhangsweise hier skizieren, wie sich Litterathistoriker und Germanisten über unsere Fragen äußern. Denn es sind nicht bloß late in is ehe Texte, welche die Unterlage der Melodien bilden werden. — Schließlich haben wir einige moderne Sammelwerke alter liedartiger Gesänge zu besprechen.

6.6699999999	1

Dies ist auch ein Punkt zum Beweis, dass zur Reformationszeit noch kein kirchlicher Volksgesang vorhanden war« etc.

Vgl. übrigens R. von Lilieneron: »Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderta«, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1887 S. 26 ff.; speziell S. 40. — Ferner Babsts Gesangbueh No. XXIV (Neudruck von 1567 in der Stadtibiliothek zu Leipzig).

Viertes Kapitel.

Die Ansichten von Germanisten und Litteraturhistorikern.

§ 1.

Schon Hagen unterscheidet zwischen einer unmittelbaren Wiedergabe der metrischen Verhältnisse eines Gedichtes - in den beiden klassischen Sprachen; und zwischen einer weniger genauen - in denjenigen Sprachen, die nur eine Silben zählung haben und durch regelmäßig verteilte Accente den Vers binden1).

Die Ligaturen findet er in dieser Gattung der Gesangsmusik meist am Schluss der Reimzeilen vor, wo sie »ungezweifelt mehr das Ansehen einer Kadenz oder Verzierung, als einer taktmäßig ausgeführten Koloratur haben; doch sind auch nicht wenig Lieder, wo man sie sehr wohl (wenn sie in der Mitte einer Zeile vorkommen), als im Takte gehend betrachten kann«2).

Demgemäß ungefähr möchten wir gerade die Ligaturen in den Hymnen und den jüngeren Sequenzen aufgefasst wissen. Ebenso plausibel freilich ist Hagens Vermutung, eine Musik, die nicht streng bloß der Zeit folge, könne auch unmöglich genau durch Noten vorgestellt werden 3.

Seine eigenen Übertragungen sind dennoch viel weniger extravagant, als diejenigen z. B. von Fétis. -

§ 2.

Mit der Entwicklungsgeschichte der Lais, Sequenzen und Leiche befasst sich unter den philologisch gebildeten Literarhistorikern sodann Wolf in seinem gewiss jetzt noch mit Recht anerkannten Werke4).

Erst mit dem Erwachen der mit künstlerischem Selbstbewusstsein dichtenden Phantasie fällt ein Regeln der rhythmi-

¹⁾ Friedr. Heinr. von der Hagen: Minnesinger. T. IV. Leipzig 1838; spec. S. 853 ff. Ȇber die Musik der Minnesinger«.

²⁾ S. 856, 857; cf. S. 855 die Anm. vgl. überhaupt (Drittes Kapitel § 7), was Jakobsthal, noch weniger positiv, zu der Abhandlung bemerkt. 3 S. 860.

⁴ Heidelberg 1841.

schen Zeilen (in der Volkspoesie nämlich) nach einem metrischen Schema, oder nach symmetrischer Silbenzahl zusammen 1).

Erst nach und nach wurden gerade aus den Sequenzen rhyth-

misch gegliederte Reimstrophen 2).

Die Hymnen sind das Erzeugnis des christlich volkstümlichen Prinzipes, sowie des heidnisch klassischen, welches in der Kunstpoesie zu Tage tritt. So wurden gerade sie, die Hymnen Veranlassung zur Einführung des eigentlich musikalischen d. i.

kunstmäßigen Kirchengesangs « 6).

Daher also die eigentümliche Färbung der Hymnodie und ihr gemischter Charakter. Daher auch die Vorliebe für das jambische, als das einer bloß accentuirenden Sprache namentlich adäquate Metrum?

Aus der kirchlichen Kunstpoesie, der Hymnodie, ist die

Poesie der Troubadours hervorgegangen 8).

Wir werden gerade deshalb analoge Grundsätze in der Auflösung der Ligaturen und Konjunkturen für Wolfs Notenbeilagen geltend machen.

Eine andere ist zwar die Provenienz der Sequenzen 9). Aber

^{0 11}

^{2.} S. 31: insbesondere »leoninische« Verse, bestehend aus 2 Halbstrophen; genannt »versus tripertiti caudati«, nach dem Schema: a a c || b b c || cf. S. 63 ff. über das Singen der strophischen Lais zur Instrumentalbegleitung und: S. 74 die Definition derselben.

S. 79 NB. gegen Forkels monotone Ansicht über den gregorianischen Gesang scheint W. doch skeptisch (S. 82).

Sagen wir: einfachere.
 S. S. S.: Citat aus Apel.
 S. S. S.
 S. S. S.: Citat aus Apel.
 S

S. S. 88 cf. S. 90 das Citat aus Laborde.

^{8. 91} ff.; S. 103 und 104. Auf S. 101 nennt W. die mutikalischen Eigentümlichkeine der Sequenten in Gegenatur den Hymen. Diese haben eben des gleichmäßig durchgeführten Strophenbuse wegen überall d. h. in allen Verene, die gleiche Medolich, ef. auch Aum 122. Die Verschiedenheit allen Verene, die gleiche Medolich, ef. auch Aum 122. Die Verschiedenheit Gegenatz. Der völlig in sich abprechlossene Gedanke der Hymnenseholden und daher deres kunstmäßiger Charakter.

wohlgemerkt, trotz ihrer Abstammung von der Psalmodie, sind doch die Choräle »schon viel singbarer«, und weichen »in mehr als einer Hinsicht von der noch jetzt üblichen Weise des musikalischen Psalmvortrages« ab 1].

Selbstverständlich denken wir beim Lesen solcher Worte sofort auch an eine straffere Rhythmik. Aber dem entspricht es nicht, wie W. beinahe unmittelbar darauf die Sequennen schränkende Gleichmaß der sinnlich sehönen Form nicht zwängen lassen kann, sondern in mystisch religiöser Entzückung überstömt (pneumatizai) e. Demanach sind, bei den äl ter en Sequenzen, die Texte von der Musik entschieden dominiert. Bei den jün ger n glaubt W. dagegen an eine Rückwirkung der strophischen Ausbildung auf die Melodien, so dass die Chorile regelmäßiger binnesionen erhielten, daher diese Sequenzenformen sich den kunstmäßigen sehon mehr näherten *91.

Ja, er mißt den Ligaturen seit dem 13. Jahrhundert unverhohen lediglich den Wert von gelegentlichen Verzierungsnoten bei, die, ohne den Gang der Melodie wesentlich zu verändern, weggelassen werden konnten- etc. 4.

Wie sehon angedeutet, sind diesen wichtigen Studien Notenbeilagen angefügt[§], und, einigen von ihnen, Faesimiles nach Handschriften. Auf zwei derselben wollen wir, weil sie aus dem 15. Jahrhundert stammen, unser Augenmerk richten[§]). Die Ubertragung in moderne Noten (durch A. J. Schmid) lässt nämlich verschiedene Verlesserungen wünschenswert erscheinen, Nicht bloß die Anwendung des [§]/₂r Taktes hat hier direkte Inkonsequenzen veranlasst[§]). Vielmehr ist auch sonst die Transskription der Ligaturen unsicher.

¹⁾ S. 104, 105f. S. 121: Abfassung von weltlichen Gedichten mit Meloien, die nach denen der Sequensen gebildet oder deren Texte diesen angepasst wurden. Darin liegt der Grundtypus der volksmäßigen Psalmodie.

²⁾ S. 106. cf. Drittes Kapitel § 6 Ricmann über die sideale Sonderexistenz« etc.) 3) S. 111 vgl Anm. 141 die Bezeichnung der Académie française: «prose

se dit aussi d'une sorte d'hymnes latines«. 4) S. 289 Anm. 123. vgl. auch Anm. 124; Anm. 140 Şehl. cf. Anm. 146:

über die Melodieform der späteren Epitres farcies.

5) Die eine, Notenbeilage Vb, ist u. A. auch in den berühmten Thesaurus hymnologieus von Daniel (S. 185) übergegangen: »Flos pudicitiae«.

⁶⁾ Tafel VII und VIII aus Cod. Bibl. Palat. Vindob. Nr. 2542.

So hat zuerst Riemann gewiss richtig gesehen. Er schreibt (Stud. z. Gesch. der Notenschrift. S. 223):

^{..... »}Die Lais aus Tristan haben eine Anzahl einem "m' ähnlicher Zeichen, welche, wie es scheint, die Plica descendens vorstellen sollen, da

Der Climacus (*) wird einmal wiedergegeben als:

meistens — wohl korrekt — als: **; sodann — diesmal des
unglücklichen Dreivierteltaktes wegen — als: **...

Der Porrectus (N) mit aus letzterm Grund als: dann wieder als: Der Podatus (1) unter den folgenden rhythmischen Formen: ; und einfach 1. — Die Clivis (1) dem entsprechend: und ...

Die Plica (a.) b.
$$M$$
): a. = \tilde{j} und \tilde{j} ; b. = \tilde{j} und \tilde{j} .

Obsehon wir nicht die erforderlichen Kenntnisse des Altfranzösischen besitzen, welche wesentlich zu einer sinna ecentgemäßen Übertragung helfen müssten, glauben wir doch von uns aus nicht allzuweit fehlzugreifen, wenn wir einstweilen vermutungsweise sagen:

- Bei zweiteiligem Takte würde schon durch die Annahme von gelegentlichen Auftakten einer gewissen sonderbaren Schwerfälligkeit da und dort ein Riegel vorgeschoben.
- 2) Die erwähnten Ligaturen und Notenzeichen lassen sich, gerade in zweiteiligem Takte, konsequenter auflösen und ferner: was es mit der ligatura aseendens resp. deseendens cum proprietate et cum perfectione in solchen Fällen auf sich haben wird, wissen wir beerits von Riemann¹).

Wird also als Normalwert einer Einzelnote gesetzt, so

in der ersten Zeile statt jenes Zeichens richtig die Plica steht (s. unsern Haupttext: . . . ; sich halte den Lai für im graden Takt gedacht, nicht wie A. Schmid übersettt, im Tripeltakt (folgen Beispiele zur Transskription des Anfangs.

[&]quot;Diem wenn die Fassim richtig sind, so sehe ich keinen Grund, die erste Note als lang und die ruette als kurr zu behandeln ... Die richtigtet Lösung, kann man immer annehmen, wird die sein, die die Melodie am volksmäßigsten und graniosesten erscheinen lässt. Als Musiker waren die weltlichen Gomponisten jener Zeit sicher Naturmenschen, denen nur das Einfachste gefeld.

¹⁾ S. 218 s. o. Zweites Kapitel § 5, Schluss S. 26.

ergiebt sich am natürlichsten und ein fach et en: für Podatus:

[6]; für Clivis 2; ebenso für Plica: (oder dann 1); für Porrectus:

[7] und für Climacus: (3) .—

\$ 3.

Die "Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit" von HOFFMANN VON FALESSLEMEN! kann doch, so ausgezeichnetes Material sie auch bietet, von uns nur nebenbeit aufgeführt werden, sofern sie als den ersten namhaften Übersetzer alteinischer Kirchenlieder den Müsch von Salzburg nennt, und seinen Leistungen eine summarische Besprechung widmet, eben, was den Text anbelangt". Die einzige Musikheilage nach einer Handschrift der königlichen Bibliothek zu Berlin giebt das bekannte Wiegenlied *In dulci jubilo* im Schema einer geraden

Taktart, hiebei allerdings den Torculus mit: 3,3,

§ 4.

Näher berührt uns hingegen, wie Bartsch über die Struktur der Sequenzen urteilt⁴).

Er meint, die Melismen suchten oft den Eingang einer dietern) Sequenzmelodie zu verlängern 5. — In den musikalisch gleichgebauten Gliedern sei auch der Rhythmus gleich 5. Oder präsiser: die nach dem Accent gebauten lateinischen Verse mittelalterlicher Gedichte seien nur teilweise vom Accent beherrscht, während teilweise das Princip der Silbenzählung walte?); sodass

¹ Hannover 1861.

² S. 239—241. Auf S. 240: Sie die Lieder; sind meist alle mit Musiknoten versehen, einige sogar gant durchkomponiert, und gewähren also auch in dieser Hinsieht einen nicht unwichtigen Beitrag aur Litteratur- und Kunstgeschichte. — S. u. noch § 6 und ferner Beispiele in unserm dritten Teile.

³ S. 125 im Anhange des Werks; die Übertragung ist von Ludw. Erk. Wir würden Viertelstriolen und eine halbe Pause vorziehen. Doch klingt es in Erks Wiedergabe für unser Ohr natürlicher.

Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung«. Rostock 1868.

⁵⁾ S. 60, 6: S. 70, 7) S. 73.

auch irreguläre Betonungen infolge der Silbenzählung vorkommen können!).

Der beliebteste Rhythmus für Sequenzen sei der trochäische, für Hymnen der jambische 2),

Erst nach der Verwilderung (n.b.) des 11. Jahrhunderts entstanden regelmäßigere Versformen. Gleichwohl blieb der musikalische Charakter der jüngeren Sequenzen derselbe wie derjenige der älteren?)... und auch die Art und Weise der gesanglichen Ausführung dieselbe 1.—

Bartach bleibt gerade nach dem zuletzt berücksichtigten Votum z. B. hinter den lebhafteren (und sachgemäßeren) Vorstellungen von Wolf zurück. Wie küme denn der (jambische oder; trochäische Rhythmus im Gesange zum Ausdruck, falls der Charakter der jüngeren Sequenzen derselbe geblieben ist, wie derienize der älteren?

§ 5.

Das wäre, so wie wir ihn verstehen, auch die Auffassung, die gegenwärtig u. A. durch LILIENCRON vertreten wird 3.

Schon der Umstand, dass möglicherweise »mit der kirchlichen Sequenz eine ähnliche sehon ältere Gattung weltlicher Lieder zusammenfloss"), begünstigt eine Monotonie des Vortragsnicht, wie sie Bartsch immer noch annehmen müsste. Übrigens traut L. dem gregorianischen Gesang an sich mehr Lebendigkeit, größere rhythmische Abwechslung zu, umsomehr deutschen Versen, begleitet von nur accentisch bestimmten Tönen oder Tonreihen"].

schnitt (Kunst 2. Musik § 2. Die Periode des gregorianischen Gesanges.
6 S. 310.

S. 77 ff.
 S. 68.
 S. 170.
 S. 173.
 In: »Grundriss der germanischen Philologie« ed. Paul 1893, XIV. Ab-

⁷⁾ S. 311: Wenn über einer Silbe mehrere Tone stehen, so füllen sie trotdem nur die Zeithauer der Silbe aus, also, da es sich um Verse haudelt, die durch das Versmaß gebotene Zeitdauer der Silbe, genau so wie im kirchliehen grespreinsiehen Gesang, nur dass unter Umstaden unter den mehreren Tonen die Silbe als getragener und dadurch gedehnter ausgesprochen ersehlen. Wie Hobung und Senkung des deutschen Verses sich nur durch Betonung, nicht aber am Zeitdauer unterscheiden, so auch die Tone dieser Reihens anders ist es in der Menvardmusik.

Ausdrücklich sei auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, wie Liliencron in seiner Liturgisch musikalischen Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700 e¹) an verschienen Stellen eine Reihe gregorianischer Hymnen erwähnt, welche, ins Deutsche übersetzt, im genannten Zeitraum von der protestantischen Kirche verwendet worden sind als sog. de-tempore-Lieder (Festlieder)²). Die Gestalt herr Melodien näher zu prüfen³), liegt indessen ebenso sehr außerhalb unserer jetzigen Aufgabe als dies der Fall wire, wenn wir derartige Gebilde früherer Jahrhunderte selbst in Bach's Bearbeitung wieder erkannt haben.

Irgendwelche Änderungen sind jedenfalls, schon infolge der verschiedenen Sprachen, eingetretcn⁴), wenn auch oft nur unwesentliche.

- 1 Schleswig 1893,
- S. 46 > sie sind von Anfang an so aufgefasst und stets so behandelt worden«.
- - Siehe überhaupt namentlich auf S. 61-76; 88; 102; 104-106; 108-110; 125-132; 158-165. Z. B. werden genannt:
 - .Christum wir sollen loben schon«;
 - »Christe der du bist Tag und Licht«;
 - Der du bist drei in Einigkeit«;
 - »O Licht heilige Dreifaltigkeit«
 »Christ ist crstanden«
 - Victimae paschali laudes (Ostersequenz)
 >Was fürchtstu Feind Herodes sehr<
 - Hostis Herodes impie
 - ·Christe der Engel Zier =
 - Christe sanctorum decus angelorum
 >Lob sei dem allmächtigen Gott« ==
 - Verbum supernum prodiens
 - »Nu begehn wir das Fest« =
 - Festum nunc celebre. Gloria laus et honor.
 - Salve festa dies
- S. auch die Anmerkung zur Einleitung des ersten Teiles. Im dritten Teil werden wir handschriftliche Versionen der genannten Melodien besprechen.
- 4) S. 107. »Aber nicht einmal auf die gregorianischen Choralmelodien ließen die deutschen Worte sich ohne Selwierigkeit singen. Hier mussten die Notenreihen nach den deutschen Silben und Accenten umgebildet werden, was jedenfalls die Hand eines technisch gebildeten Musikers verlangte-.

§ 6. (Anhang.)

Bereits die Verdeutschungsverauche des Mönchs von Salzburg bieten im ausgehenden Mittelalter einen vortrefflichen Beleg dafür, welcher Art etwa die Einflüsse auf den ursprünglichen Rhythmus einer (im weitern Sinn) gregorianischen Melodie mögen gewesen sein. Und wir werden im dritten Teil genug übersetzte Hymnen und Sequenzen heranziehen, um unsere Annahme zu stützen.

Dieses Mittel dürfen wir uns um so weniger entgehen lassen, als eine Publikation von F. ARNDED MAYRE und HERNE. REITSERT über die eine Parallelhandschrift von Cod. germ. 715 der Münchner Hof- und Staatsbilbitchek! 1) neuerfüngs eigentlich keine wesentlich größere Klarheit gerade im diejenigen Vorstellungen gebracht hat, welche den Rhythmus der mittelalterlichen Lied-weisen betreffen 3. Wohl nimmt sie mit Recht an, die Rhythmik der atsktischen Gesänge sei zentweder durch ein von außen kommendes Moment (Text, Metrum) oder durch das Melos selbst bedingt, oder beide Faktoren wirken zusammen. (Die nicht metrischen Texte in Choralhotation richten sich nach dem freien Rhythmus der Textdeklamation. Bei den metrischen Texten ist das Versmäß im Ganzen maßgebend für den musikalischen Rhythmus), innerhalb desselben ergeben sich noch feinere Abstufungen aus der musikalischen Struktur: 3.

Allein: wenn ein Melisma, speziell am Anfang oder Schluss von Zeilen nicht von der übrigen Melodie unterschieden j, und diese Auffassung mit der Behandlung von Melismen in zweistimmigen Liedern begründet wird, so dürften doch unter Umständen die einstimmigen Lieder als nach etwas andern Grundsätzen gebildet angesehen werden, sogar angenommen, der frei

 Ygl. die scharfe, indessen wohl nieht unbegründete Kritik Riemanns im Mus. Wochenblatt 1897 Nr. 29-33.
 3, V. Die Melodien, S. 156 ff. A. Rhythmik S. 167 und 169.

^{1) »}Die Mondsee — Wiener Liederhandschrift und der Möneh von Salzburg«. Eine Untersuchung sur Litteratur- und Musikgeschichte. Berlin (Mayer und Müller) 1996.

^{3.} V. Die Metookin, S. 100 in. A. Rhyumia S. 101 um 105.

"cell B. Mgelodik S. 193: Abud die Frage, ob diese Figurus Mellinner,

"cell B. Mgelodik S. 193: Abud die Frage, ob diese Figurus Mellinner,

"cell B. Mgelodik oder etwa in schnollerem Jempo in singen waren, dürfte

die übrige Melodic oder etwa in schnollerem Jempo in singen waren, dürfte

die nersterem Sinna ub neutworten sein. Wenigstens deutet die Behandlung

der Melisme dir einen Simme eine mit Text versehene Melodiczeile der andern

die einstimmigen Lieder in dieser Beziehung nach andern Grundskten zu

beutralien.

liturgische Ton spiele an Zeilenanfängen und -Schlüssen mit. Mehrstimmige Sätze, wie sie in Sammelwerken sich finden, gehören meist irgendwie zu den Kunstkompositionen.

Fünftes Kapitel.

Sammelwerke von Melodien zu mittelalterlichen Volksliedern, Hymnen und Sequenzen.

§ 1.

Wenn man kleinere oder größere Sammlungen der uns wichtigen Melodien durchgeht, so wird man sehr oft einen recht mangelhaften Begriff von deren »Schönheit« erhalten.

In Wahrheit sind manche mittelalterlichen Weisen, um nicht us agen, die Mehrahl derselben, für unser modernes Bewusstsein fremdartige Geistesprodukte. Allein es ist daran gar nicht selten die mannigfache Ausdeutung der Handeshriften außerdem schuld; und zwar gerade, was das rhythmische Element betrifft.

Dass im Anfang der fünfziger Jahre METTENLEITER speziell die Ligaturen nicht konsequent in unsere Noten übersetzt, ist kaum verwunderlich¹].

In andern Hymnen giebt er im Manuale dieselbe Ligatur (den Torculus) wieder auf S. 145 (in: -Jeau redemptor omniums) als:

pa - - rem und auf S. 157 (Mel: »O lux beata trinitas«) als:

¹⁾ a. Manuale breve Cantionum etc. 1853. — b. Ferner in einem gleichfalls zu praktischem Gebrauch bestimmten, im selben Jahr erschienenen Büchlein, dessen Titel uns leider augenblicklich fehlt. Es schreibt M. z. B.

Dass sodann Schößerlein bei vorreformatorischen Melodien verschiedene Arten der Transskription giebt, mag seinen Grund vielfach in der polyphonen Bearbeitung durch die meistens bekannten Komponisten des 18, und 17. Jahrhunderts haben 1). Oder ist es allzu weit hergeholt, eine Liebhaberei der betreffenden Tonsetter gerade dar in zu suchen, dass sie Phantasie zeigen nicht nur im Harmonisieren, sondern auch im mehr oder minder freien Rhythmisieren?

Übrigens steht hie und da die in unserm Sinne vereinfachte, choralmäßige Form, freilich dann ohne Ligaturen über den einzelnen Wortsilben. Indessen nimmt Schöberlein an, die liedmäßige Form sei bei den Hymnen nicht die ursprüngliches weseen; dem ursprüngliche die Hymnen vom Chor alternierend unisono mit Orgelbegleitung gesungen werden, in der liedmüßigne Form aber sind sie mehrstimmig zu singens *j.

Demgemäß würde er selbst in Handschriften keinerlei irgendwie feste Prinzipien für die Transskription der Ligaturen aufstellen.

§ 2.

Dies kann auch Orto Kade nicht thun, weil er der Meinung sig, in der mehrstimmigen Bearbeitung eines Ritualmotivs liege für die älteren Tonsetzer ein schweres Stück Arbeit vor. Denn: der gregorianische Gesang kenne zwar im Hymnus den Zeilensbeschnitt, nicht aber das Metrum; nun gelte es erst, die tonische Tonreihe in eine rhythmische zu verwandeln etc.

Wiewohl aber im thematischen Verzeichnis der im Lutherkoder befindlichen mehrstimmigen Tonsätze — und i fast stets durch of und dargestellt sind, so lässt sich doch auch einmal in einer Diskantstimme: i, in der Altstimme dagegen für dieselbe Ligatur der ursprünglichen ein stimmigen Hymnusmelodie nachweisen, und zwar offenbar des richtigen harmonischen Zusammenklanges wegen har un einer solchen Thatsache schließen wir unsereitst viel ehr auf hythmisch freie

Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs- (aus den Quellen namentlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft), Bd. I, 1865; Bd. II, 1869. —

²⁾ Bd. 1L. S. XII.

^{3) »}Lutherkodex« 1871, S. 25.

⁴⁾ S. 79 - Kum got schepfer (heiliger geist) (= Veni creator Spiritus).
Bernonlli, Choralpotenschrift.

Gestaltung seitens des betreffenden Komponisten, als auf Rhythmuslosigkeit der gregorianischen Hymnenmelodie. Es wird kaum eine gezwungene Annahme sein, die polyphone Kunstmusik habe zur rhythmischen Alteration das Ihre beigetragen.

§ 3.

Die rhythmische Struktur gewise auch der Hymnen und Sequenen wird viel besser gekennzeichnet durch die Beschreibung, die Böhms vom mittelalterlichen Volksliede giebt. Er sagt wohl mit gutem Grunde: das nichtdressierte Volk singe selten streng im Takt. Dehnungen und Beschleunigungen seien him jedenfalls zu allen Zeiten eben so eigen gewesen, wie dem Kunstsänger sein Ritardando und Accelerando! 1.

Aber missverständlich werden leicht die folgenden Ausführungen.

Es giebt denn doch nicht nur taktische Musik, die lediglich zum Marsche und für Bereiter gut und für Tannmusik notwendig ist, so dass abgeschen davon das Recitativ, d. h. der deklamatorische Vortrag A und O alles wahren Gesanges wäre. Der unstete Taktwechsel ferner? jist wahrscheinlich eher eine Errungenschaft der modernen Fiebertemperatur, und die Handschriften des späteren Mittelalters geben davon keine aufregend bunten Bilder wenn auch veränderte Taktart im gleichen Liede bisweilen der Interpretation der Notenseichen zu Hilfe kommt.

Ein fremdes Arbeitsgebiet wollen wir zwar nicht betreten; allein wir verwerten für unsere Beispiele als Erklärungsmittel — bei manchen Ligaturen nämlich — Böhme's Bemerkung über Ritardando (und Aocelerando); oder, anders ausgedrückt: diejenige über Silbendehnung und Verschnörkelung der Kadenzen³, ohne

^{1) »}Altdeutsches Liederbuch». — Einleitung S. LXVII ef. Bäumker II (1883): »Das deutsche katholische Kirchenlied« (Auswahl, Herkunft und Charakteristik der Melodien), S. 7.

Er citiert, Böhme, lässt aber dieses Abschnittehen weg und heginnt mit: -Langweilig« (sagt Böhme) - war dem Volk jederzeit der ewig gleichhleihende Pendelschlag, also (!) die taktische Musik« etc.

^{2) &}quot;Darum ist das Recitativ, der deklamatorische Vortrag der Anfang und das Ende alles wahren Gesange von der Pasimodie der Hebrarer bis sum gregorianischen Gesang und von da his auf den lutherischen Kirchengesang, is von den Griechen his auf Richard Wagner!"]. Weil der Volksmuse damals nicht moderne Kuustmittel un Gebote standen . . . nahm sie zu der wilden Regelm bil ig keit der Taktwechsel ihre Zufuchte.

^{3]} S. LII: "Ührigens hin ich gar nicht des Glauhens, dass alle Melismen etwa erst durch Kunstsetzer hinzugehracht worden wären; das Volk in

dass wir eine allzugroße Vermehrung des Zeitwertes glauben supponieren zu müssen. —

Beiläufig bemerkt, gebraucht man doch gerade bei Rit. über Verzierungsnoten gerne die kleinen Notenwerte.

Außerdem führen uns die Handschriften immer wieder zur ausgenommen wird. Die Berufung von Böhme auf Cod. Lips. 1305 für dreiteiligen Takt in dem Wiegelied: *In dulci jubilosit unseres Erachtens von fragwürdiger Natur. Was er als handschriftliche *Ungenaugkeiten fasst, nehmen wir als graphische Willkür, eben weil fund ~ sich im Werte nicht von vornherein unterscheiden, sowenig als Virga und Punctum der Neumen!) Allerdings sobald wir uns erinnern, was der Zweck von Böhme's kotharen Sammelwerk ist, fällt ein derartiger Irrtum kaum ins Gewicht. B. schreibt: *Die meisten Volksweisen des 15. und 16. Jahrhunderts fand und gebe ich in den damals üblichen Mensvaralnoten - etc.?)

8 4.

Eine wahre Fundgrube für die Erhaltung mittelalterlicher Hymnen- und Sequenzmelodien über die Reformation hinaus ist weiterhin Meistrieß groß angelegtes Werk³), das aber nach dem Tode des erisen Verfassers von einem andern, von Böunksis fortgesetzt werden musste⁵. Er hat die Darstellungsweise beibehalten und mit ihr leider auch besonders eine Schwiehe, welche den Gesamteindruck ein wenig stört. In der Vorrede zu Bd. II übert er nimich⁵!

Der Schwerpunkt unserer Arbeit liegt in den Melodien.

Jede Melodie wurde so wiedergegeben, wie sie sich in der von mir benutzten, an erster Stelle angeführten Quelle vorfand. Natürlich musste in Bezug auf Notenform, Schlüssel u. s. w. die

seinem Naturgesang ist durchaus nicht so scheu gegen Silbendehnung und Verschnörkelung der Kademen.« 1) S. 633 Nr. 528a. — Böhme bemerkt hierzu: »Das geschriebene Ori-

¹⁾ S. 633 Nr. 528a. — Böhme bemerkt hierzu: »Das geschriebene Original, ohne Taktstriche, hat nur zweierlei Notenform: die Nagelform f für die zweizeltige Note und Fliegenfüßehen (pedes muscarum) ~ für die einzeitige.

^{--- ...} Mehrfache Ungenauigkeit birgt offenbar das Original.« Vgl. für die Supposition von dreiteiligem Takt auch Veh. (1537), d. h. bei Böhme Nr. 528 b. 2) (Vorwort) S. LIII: Notenform und Notengattung.

³⁾ Das katholische deutsche Kirchenlied«, Freiburg 1862.

⁴⁾ Bd. II: 1883; I: 1886; III: 1891.

⁵⁾ S. IV und V.

In der Vorrede des später erschienenen Bd. 1 erklärt er näher!):

Jn den alten Gesangbüchern kommt bis zum Jahre 1700 olgende Notensehrift zur Anwendunge: (Notenzeichen und -Namen von der Maxima bis zur Semifusa) ... Jn votliegenden Werk sind dass ...: (wieder Notenzeichen) ... Von der Semibrevis an (**) kommen aus ökonomischen Rücksichten (1) die runden Noten statt der eckigen zur Verwendung ** etc.

Weiter unten: »Die Ligaturen wurden beibehalten und zwar in der Form, welche in den alten Gesangbüchern steht; Ξ_1 , nicht:

wie sie im II. Band (1553) des vorliegenden Werkes gezeichnet sind?). Sie haben den Wert der Semibreven, nach moderner Notenschrift Das gilt für den geraden Takte?).

Schon hieraus ist ersichtlich, dass es in Bäumker's Wiedergabe auf eine sonderbare Mischnotation hinausläuft', weil für ihn Gesangbuchdrucke maßgebend sind, die Choralnoten theilweise in Mensuralnoten umdeuten³). So werden auch

(dito Z. 3) So weit die liebe Sonne Ieucht

Es ist das handschriftliche Zeichen 😽 resp. 🐧 (in Glarean's Dodeca-

chordon auf S. 162 jeweilen:

¹⁾ Bd. I. (Zweite Aufl. 1886), S. XI.

²⁾ So auch bei Meister, 1862.

³⁾ Es schließt sich daran noch eine Besprechung ihrer Bedeutung im dreiteiligen Takte. Doch glauben wir nicht, dieselbe hier berücksichtigen zu müssen. Denn unsere hand schriftlich en Melodien sind keine mensurierten im eigentlichen Sinne des Wortes.

⁴⁾ Wir geben hier nur einige Stichproben und verweisen im Übrigen auf die Notenbeilagen des Anhangs: Bäumker 1, Nr. 34 (A solis ortus cardine); auf S. 279:

⁽Z. 1) Christum wir sellen loben schon

⁽Z. 3) So weit die liebe Sonne leucht H^{\varnothing} ; auf S. 280 aber:

⁽Z. 3) Christum canamus principem

^{5:} S. u. S. 87 und vgl. Babsts Ges.-Buch (Neudruck von 1567 in der Leipziger Stadt-Bibl. Nr. II: Christum wir söllen loben schon, sowie die Vorrede aus Ulcubergs Psalter 1582 (Baumker I S. 194, 195).

die "Übersetzungen" aus Handschriften, abgesehen von den quellenmäßig benutzten nach reformatorischen Gesangbüchern, dem rhythmischen Element unserer Melodien unter keinen Umständen gerecht ¹).

Nur einem in das Mysterium der halb alten, halb modernen Notenschrift Eingeweihten könnte sich der lebendige Rhythmus unverhüllt offenbaren. — Übrigens füßt, wie gesagt, Bäumker auf Meister's Vorarbeiten, und darum entnehmen wir dessen allgemeinen Ausführungen noch Einiges, was für seinen Standpunkt charakterisisch ist.

Und, wohlverstanden, gilt für Meister der Einfluss der Figuralmusik als Anseichen (späterer) Verweichlichung des kirchlichen Gesanges³... Zugleich konstatier er ebenso wie Andere, bei den Katholiken sei zu keiner Zeit das Kirchenlied schaff vom weltlichen Volksliede geschieden gewesen. —

Gerade in den Versionen, die Meister giebt, sind auch die verschiedenen (die streng kirchlichen und die mehr volksmäßigen) Gesangbuchausgaben durchaus nicht immer sorgfältig auseinander-

S. dagegen auf S. 698 Nr. 373 — ebenfalls aus dem geistlichen Lieder-

buch! — im deutschen »Lauda Sion« den Schluss: . . . Vaterlanndt

2) S. 88, 89: Abschnitt VII. »Die benutzten Gesangbücher in ihrer
Eigentümlichkeit und ihrer gegenseitigen Beriehung«.

3) -Diejenigen Geangbücher, welche dem Volksliede Rechung trugen bringen die Singweisen vilfalen mit Verschnörkeungen und Zuthaten, welche im Volksmunde nach und nach entstanden waren; so namenülich das Mainser Can tu und Corn ner. Bei spitteren macht sich der Einflusse der Figuralmwik mehr und mehr geltend, vodass wir z. B. im Mansterischen Gesangbuch auch die altkriehlichen Hymenenhedich nythmisch und melodisch mehr ausgestaltet finden, und so hier sehon die Spuren allmähllicher Verweichlichung des kirchlichen Gesanges bemerken.

Bäumker I, S. 664 Nr. 355 (III). Die Melodie eines geistlichen Liederbuches aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts kopiert er mit lauter Ganznoten, auch bei den Ligaturen, also:

gehalten 1, Augenscheinlich durch Wolf wird nun aber trotzdem Meister dazu bewogen, schon bei denjenigen lateinischen Gesängen, sderen Ursprung zwischen das 13. und 16. Jahrhundert fällte, ein Schwinden des streng kirchlichen Gepräges anzunehmen 1,—

Also' die Nebennoten sind eben »volksmäßige«, »figurale-Zugabe und, wiederholen wir, dem Wert und Accent nach den Hauptnoten untergeordnet. Wenn der Accent die letzteren markiert, so können sie sich mit den Nebennoten auch einfach in den rhythmischen Wert teilen. Gleichlang, wie die ursprüßgliche Hauptnote dürfen die Nebennoten keinesfalls sein. Woher käme es sonst, dass in derselben Melodie, über derselben Wortsible hier 1, dort 2, 3, 4, 5 Noten stehen.

Es widerstrebt uns gegenüber einem gewissen notwendigen Ebenmaß in der Liedmelodie eine derartig absolute Verrohung des Gefühles zu behaupten, wie wir es thun müssten, falls wir die verschieden langen Notenreihen über einer Wortsible ganz mechanisch jeweilen z. B. durch Reihen von Ganz- und höchstens noch von Halbnoten wiedergeben wollten.

Die Versuche, lateinische metrische Hymnen und Sequenzen ins Deutsche zu übersetzen, so ungeschickt sie sein mögen, deuen doch darauf, dass der Sinn für rhytmisches Gleichgewicht sich niemals ertöten ließ, und die solchen Texten angepassten, für sie beibehaltenen Melodien treten einer entsprechenden Ansschauung nicht feindlich entgegen.

Aus ihrer Notation lesen wir sogar die Bestätigung dafür, dass die Choralnotenschrift bei den genannten liedartigen Texten, je länger, desto mehr einen ziemlich feststehenden Sinn hat.

Wie zähe sich aus dem gregorianischen Gesang stammende Melodien auch unter ihnen fremden Bedingungen gehalten haben, zeigt übrigens Bäumker, um diese Thatsache noch durch weitere Beispiele zu belegen, in einer Abhandlung über Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschritten des 15. Jahrhunderts 3].

Cf. auch Bäumker 1, z. B. Nr. 344 (I) (Veni creator spiritus): "Corner 1631; Münsterer Gesangbuch 1677" etc.

S. 122, 123 cf. Wolf, S. 289 Anm. 123, von Meister vor seiner eigenen Bemerkung fast wörtlich eitiert.

Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1888, S. 153—254; ferner S. 287
 Melodien von ursprünglich lateinischen Hymnen sind z. B.:

Nr. 11, S. 186. . Heer vader, hebt den ewigen loff- vgl. mit: Te lucis ante terminum (S. 187).

Nr. 14, S. 191. » Jhesus is een kyndelkyn cleyn« und S. 192, » Kinder nv loeft die maghet marie« vgl. mit: Conditor alme siderum (S. 192).

Hier bemerkt auch er es ausdrücklich, wann die Choralnoten gewissermäßen die Stelle von Mensuralnoten vertreten können ¹). Allein er legt gewiss zuviel Nachdruck auf die scharfen Wertabstufungen der Mensuralisten und bringt dadurch mehr Konfusion in die Handschriften, als darin steckt?

Außerdem freilich schreibt er nun siemlich in unserm Sinn: Bei der Übertragung in moderne Taktnoten ist die Regel zu beachten, dass die genannten Ligaturen, sie mögen nun aus zwei oder drei Noten † † bestehen, stets den Wert einer langen Note haben. Bei der aufsteigenden Ligatur ist der Accent auf die zweite Note zu legen, bei der absteigenden auf die erstes 3).

Und: Bei den metrischen Texten ist das Versmaß im Ganzen maßgebend für den nusikalischen Rhythmus (4). Feste Fundamente hat aber trotzdem Bäumker nicht gelegt.

Nr. 68, S. 305. *Last one mit hogher vrolieheit* vgl. mit: Ave maris stella (S. 305).

1) S. 162. Die Notenschrift stammt aus einer Zeit, in welcher die Mensuralisten ansingen, die Noten des gregorisaischen Chonsis für hier Zweck zu bemuten. Die Noten des Chorals sind bekanntlich folgende: * * . In verschiedene Gestaltung hat keinen direkten Beusg und den Rhythmus, noch viel weniger auf die Mensur der kirchlichen Gestange 'Pothier'. Als die Monauralisten sich dieser Notenschrift bemebtiglere, nannten sie die * longs, die * brevis, die * semibrevis* etc. . . In unsern beiden Handschriften kommen bei den Interinishen Choralgestagen und aus bie einer gausen Anzahl von Liedern in der Volksprache nur diese beiden Noten † * vor, welche den oben notetren Longs und Bervis entsprehens etc.

2; S. z. B. sein Facs. I (und III) und dazu Nr. 1 und Nr. 70. In Nr. 1:
Jesus Christus marien soene sind Virga und Punkt in der Umsetrung jeweller
als und wiedergegeben die Clivis als resp. , die Plics

gar als .

Wie Bäumker andam fortfahren kann: seinzelne Lieder, ursprünglich in Chronlucton notiert, seine von späterer Hand menuriert worden, die beiden Notengattungen

**** seine dann gleichwertig als Semibreren zu nehmen, die neuhlnungekommene als minima. Vgl. Nr. 64 - das ist uns eine het unverständlich. Denn in dem von ihm selbest eitsteren Liede und bei der Zeile: Hi is versoouse octidie und in dem zweistimmigen Sat unter inandergratellt (!! - Ganst känlich urtellt Runge (Die Sangaweisen der Colmarer Handschrifte, etc.). Einl. S. XIV: (Bäumker ließ sich also verleiten, Menarandmunkt zu sehen, wo Neumierung vorliegt-).

3 S. 163.

⁴ S. 164. Aber weiter: Die meisten Lieder stehen im tempus perfectund. h. im dreiteiligen Zeitmaß, welebes jedoch in ein und demselben Liede zuweilen mit dem sweizeitigen (tempus imperf.) abwechselt-.

8 5

Anders Ruxors, der mit seinen Anschauungen den unstien am nichtsen steht. Er hat soeben durch eine Publikation die Spezialforschungen über mittelalterlich volkstümliche Lieder wesentlich erleichtert. Wenn auch für die Wiedergabe des Originals, für «Neumierung»— auf Linien, moderne Choralnotentypen gewählt sind, so scheint doch hierbei konsequent ein system durchgeführt und so die unsehön geschrieben Wünchner Handschrift allgemeiner Benutzung zugänglich gemacht; ferner werden zwei Parallelhandschriften verglichen 1).

In den Versuchen einer Übertragung trifft R. wohl im Ganzen das Richtige. Nur sehen wir nicht recht ein, warum er in Peter von Reichenbachs Tagelied (Nr. 13a) den Schlussfall von Z. 2: Juss slaffes twalm zwei lieb herschrecke. übersetzt mit:



wenn er selbst dem weiblichen Reim auf beiden Silben Dehnung zuerkennt²). Und, warum er über daze die 9tönige Ligatur transskribiert:



also die erste Note als ein Sechszehntel rechnet.

Will er die je 3 Zweiunddreissigstel als Triolen angenommen wissen und auf diese Weise eine relativ langsam beginnende, schneller werdende und abermals sich verzögernde Ligatur im Gesamtwert von einer Viertelnote darstellen³? Warum

¹⁾ Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und der Liederhandschrift Donaueschingen. Herausgegeben von Paul Runge, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.— N\u00e4heres dar\u00e4ber haunt\u00e4chlich im dritten Teil.

²⁾ Einleitung S. XII: » Für die Gliederung der Melodie bietet der (Rein) der unsahmkole einen Halb bedeutet, die sicherste Handabab. Die Reimsilbe ist unter allen Umständen gedehnt, beim weihlichen Reimsilbe ist unter Melodie Schlusseible, da nach den Gesetten der mittelhochdeutschen Metzh jedem welblichen Reime rwei Hebungen zukommen. In angedeutet und wur finden sich diese Zeichen ... beim mahnlichen Reim anturgenstä auf der Reimsilbe, beim weiblichen Reim entweder auf der Reimsilbe oder auf Geim- und Endsilbe zugleich.

³⁾ Einl. S. XII: »Wo längere, wortlose Tonreihen vorliegen, sind lediglich die Gesetze (und Accente) der Neumen maßgebend. Ligaturen, einerlei von

fügt er überhaupt nie Triolen- (resp. z. B. Quintolen-) Bezeichnung bei 1)?

Es sind ja, wenn man will jå Außerlichkeiten, allein sie lassen cher auf eine gewise, noch nicht völlig überwundens ängeltiche Unsicherheit schließen. Demgegenüber darf nochmals der größe Fortschritt betont werden, welchen Runge's Methode, verschiedene Parallehlandschriften zu vergleichen, unzweifelhaft bekundet. Und seine Ausführungen über die Eigenschaft der Plies, als einer dass Wesen der Melodie nicht verändernden Verzierungs')?, seine Meinung, die Wiedergabe von sehwer — leicht durch fim Tipeltakty sie wohl möglich, aber durchaus nicht selbstverständlich: »Die Melodien erweisen sich zum mindesten ebenson auftlich gebüldet, wenn man sie im geraden Takt liest-"); ferner auch seine Vorsicht in der Erklärung von Neumenzeichen !) begrüßen wir seht, freilich bei näheren Zusehen mit gewissen Vorbehalt.

Es ist zwar nicht unsere Pflicht, in diesem Zusammenhang bereits auf die philologisch-musikgeschichtliche Erörterung; aber einzutreten, ob die Reimsilben so stark auch im Gesange von Hymnen und Sequenzen gedehnt werden müssten, wie es bei ursprünglich in deutscher Sprache abgefassten Texten etwa der Fall sein mag?). Doch bemerken wir vorläufig Folgendes:

wie viel Tonen, füllen nur die Zeit aus, welche metrisch der Silbe zukommt etc.

2 Einl. S. XIII. Die Plica ascendens und descendens... sind Versterungen, die sich auch bäudig in der Notierung der Gesalige der Trouvères vorfinden, und es sind die Abweichungen zwischen C und D darum besonders interessant, weil sie sich bis auf wenige Schlüsselfehler gerade auf das Fehlen dieser (das Wesen der Melodie nicht verändenden Veriferungen) beschränken-

3) Einl. S. XVI. . Dagegen habe ich für die wenigen zu Anfang oder inmitten der Gesänge vorkommenden Längezeichen (Distropha und Tristropha) die Formen 47 und 477 gewählt, um die Frage offen zu lassen, ob es sich

etwa nur un Dehnung 'oder aber etwa um Repercussion handler. —
Wir glauben Letteres d. h. dass es keine Langeschens sind, so wenig,
als der Pressus und die Bivirga, ef. Runges bind. S. M.I. (vgl. Anm. 2 us.
SS::..... Wenn der Text (unfanlieben Reim), die Melodie aber einen
(weiblichen) Schluss hat, d. h. wenn eine lange Schlussilbe unt einer sweidnigen Neuwe versehen ist, gleichtel do mit Fre- oder Cliris, ao am bei de
alse Penultina in der Neumierung wersts. — Unsere hierron abweichende
alse Penultina in der Neumierung wersts. — Unsere hierron abweichende
Auffassung werden wir namendlich im dritten Telli gelend zu machen suchen-

5) Vgl. die Anmerkungen zu den betreffenden Stellen in Runge's Einleitung und schon im dritten Kapitel § 6 [S. 57].

Einerseits kennen wir ein Beispiel, das, für uns vor der Hand eine Ausnahme, sich völlig mit Runge's (und Riemann's) Ansicht vom gesungenen Zeilenschluss deckt, und zwar am Augenfälligsten, sobald man geraden Takt voraussetzt.

Es ist die Sequens: »Ave lebentige oblate.), wo an allen Zeilenschlüssen die Doppelnote »2" steht, sowohl über einem männlichen, als auch (hier dann zweimal) über einem weiblichen Reim: Zudem ersetzt die Ligatur der Plica (*1) offenbar über dem weiblichen Reim: »(gegehen- die Doppelnote*) sodass [wir uns veranlasst gesehen haben, für jede gesungene Verszeile vier Versfüße anzunehmen und folgendes Schema zu Grunde zu legen:

Andererseits dürfen wir wohl darauf hinweisen, dass wir in einer Kirche Münchens zwei Schlussfälle von Liedzeilen folgendermaßen rhythmisiert vorgetragen hörten:





Cf. WACKERNAGEL, Das deutsche evangelische Kirchenlied, Bd. I, S. 240
 Nr. 408. — Die Melodie zum Urtext: "Are vivens hostias hat uns bis jetzt nur in einem St. Gallercodex vorgelegen. Als Quelle benützten wird aber den älteren Cod. germ. Mon. 1115.

⁴ Bargiel, Bachchordle Nr. 256 (S. 274); a. ausserdem in Nr. 236 (S. 263) die zweitletzte Zeile: vdrauf ich mich zufrieden stelle« — ber allerdings in einer fortlaufenden Melodiephrase; cf. dafür auch Zahn, Mel. der deutschen ev. K. L. Bd. 19. S. 614 (Nr. 7937).

Das entspricht so wenig dem modernen Gefühl für rhythmische Gesetze, dass wir in den genannten Gesängen eine alte, vermutlich jahrhundertelang festgehaltene Eigenart der Form durchschimmern sehen¹].

Außerdem werden wir indes einstweilen vor Allem aus Gründen, die sich uns bei der Analyse von parallelen Meldien in verschiedenen Handschriften geboten haben, im Allgemeinen keine Verdoppelung des Notenwertes an Zeilenschlüssen annehmen.

Denn selbst bei Texten, zu welchen wir keine lateinischen Originale haben finden oder erwarten können, steht sehr oft bei Reimsilben kein Pressus und keine Bivirga auf der Penultina, sind überhaupt diese durch den Wortklang hervorgeholenen Textbestandteile keineswegs immer in der Notation vor den übrigen ausgezeichnet. Man sehe nur das erste Blatt des in Runge's Edition möglichst genau nach dem Original reproducierten Marienleichs: Eby ich sach in dem trone-.

Dort haben die Reimsilben von Z. 2: »Ein Jungfraw die was swanger«: je eine Virga; diejenigen von Z. 4: »In myner augen anger«; Virga und Plica descendens.

Ein Fragment der Münchner Universitätsbibliothek 2), das sehr sehön geschrieben und auch wohl etwas älteren Datums ist 2), hat bei »swanger« ebenfalls je eine Virga; bei »anger« je einen Punkt.

Ferner erwähnen wir:

ge-füge

ge-nüge

ge-burdet

in Cod. 4997 (Colmarer Hsr.) im Fragment:

über der

überall mit je | mit je einer Virga | dito | ge-]fuge | dito | ge-]nuge | dito |

(ge)burdet mit je einem Punkt (!)

sitzen | Silbe | sitzen | dito | mit je einer Virga. | Oder, es notiert im Abgesang von HEr got almechtig dry

person∢:
Cod. germ. 4997 über den männlichen Reimen meist ↔
resp. einmal die Doppelnote; während

Cod. germ. 715 (das in München befindliche Liederbuch des

¹⁾ Dass wir Tonart, Melodiegang und Text genau in Erinaerung haben, behaupten wir selbstverständlich nicht. Das ist aber hier auch nebenstehlich. 2) Durch das bereitwillige Entgegenkommen des Oberbibliothekars, Herrn Dr. v. Schnorr wurden wir in den Stand gesetzt, diese seltenen Überreits für unserer Zwecke zu erwerten.

^{3&#}x27; Von ca. 1380 - 1420, wie Herr Dr. v. Sch. aus den Buchstabentypen folgert und wir nach gewissen Notentypen annehmen möchten.

Mönchs von Salzburg) sich bei denselben Worten oder Wortsilben immer, wie sonst, mit den einfachen Punktnoten begnügt.

Ähnlich verhält es sich mit: Maria wyss gegrüsset« in Cod. 4997 und Cod. 715. Wir citieren, indem wir dem dritten Haupteil') nicht weiter vorgreifen wollen, nur Z. 2: din zertlich hochgelopter nam» in Cod. 4997 mit Doppelnote; dagegen dein zürtleich hochgelobter nam« in Cod. 715 mit Punkt. — Ebenso im Abgesang.

Du bist der weg von got zu uns, Und von uns hin zu got«. —

Überall haben wir Fälle betrachtet, in denen es sich um ganz einfach gestaltete Zeilenschlüsse handelt. Tonfiguren werden am (Anfang oder) Schluss wohl etwas gedehnter gesungen worden sein, doch sind sie eben zu fermatischen Einzelfonen erstarrt im evangelischen Kirchenlied. Also: es ist damit nicht gesagt, dass die Notenwerte verdoppelt wurden. Denn man müsste dann auch mehrtönigen Neumen, welche an sich schon eine Silbe hervortreten lassen, unverhältnismäßig viel Gewicht zugestehen. Und wo begänne die bei mich Texten angenommene Verdoppelung in lateinischen Reimversen, wo dreisilbige Worte mit einander korrespondieren? 3.

Zugleich dem Ziel der ganzen Arbeit, welchem die übrigen beiden Teile sich erst nachträglich angeschlossen haben.

Derartige mittelalterlich lateinische Verskunst n\u00e4hert sich doch der damaligen deutschen Poesie. So lautet V. II in einer Wolfgangssequens: Qui nassens ex Suevia

hujus mundi levia puer sprevit mox excellens artibus in remotis partibus fama crevit.

V. Ia. in einer Dionysiussequenz derselben Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts:

Vas electum greciam paulus ac boeciam et athenis eciam docens petit. Ha. Credit Dionysius doctor fit clynius

doctor fit elysius venit hine parisius fidem serens.

Cf. Clm. Mon. 14872 und ferner Mone, Hymni medii acvi, Bd. III. In Wolfgangi canamus honorem) sowie Dreves, Analecta 8 (1890).

Zweiter Teil.

EINLEITUNG.

Die Theoretiker und Musikhistoriker unserer Zeit sind in Bezug auf die Rhythmik der Melodien zu Hymnen und Sequenzen viel mittelisamer, als ihre mittelalterlichen Vorläufer. Indessen dürfen wir von ihren Auskünsten nicht erwarten, eigener Kritik überhoben zu sein, oder gar, es müsse keine, bisweilen stark abweichende, andere Anschauung, als die ihrige geltend gemacht werden. Auch da, wo uns von ihnen vorgebaut ist, bleibt noch Manches auszuführen übzig.

Denn bereits vor der französischen Revolution hat sich ein dichter Schleier über längst vergangene Kulturperioden des kirchlichen Lebens gesenkt, schließlich teilweise infolge der freisinnigen josephinischen Reformversuche¹).

Namentlich gerade das Verständnis des altgregorianischen Gesangs, der zu den beweglichen Gebilden der Tonkunst gehört, kam naturgemäß abhanden.

Aus dem Bewusstsein heraus, er sei in Zerfall geraten, sind alle theoretischen und praktischen Restaurationsbestrebungen, sind auch schon die Werke Gerbert's, des Abtes von St. Blasien, erwachsen

I 1783 verbet Joseph II., die Messe lateinisch zu edebrieren (nur besonderen Glegenheine war dem Erzhiedoff der alte Unserlandbi-Chorsinger legten deshalb ihr Amt nieder und anch das Volk war ungehalten Zulettu wurde Wänfengewalt aufgeboeten, und die Widerspünstigen eines Besseren zu belehren (Kanonen und Husaren). Die Neuerung sette sich daraufbin allmählich durch und so wurde der Choral naheur vernichtet.

Auch in Bayern, Wattemberg, Baden, und in den geitstlichen Kurttauten herrsehte überall der Josephisiumsu; nam denke nus am Hontheim (Febronius) in Trier. Dort und in Mainz ersehien 175 (also nach der Emser Punktation 1750 ein neues Ritual. Ja.; in diesen Ernistunnen ward der detzutele Gesang gleichfalls mit Gwatt durchgesette. — Alminch wollte Bischof Riteci von voll voll in 1750 (ein 1750 ein 1

Erstes Kapitel.

§ 1.

Allgemeine Angaben bei Gerbert.

Greeker knüpft seine eigene Darstellung der Entwicklung des liturgischen Gesanges direkt an die theoretischen Anschauungen des Mittelalters an und kann darum selbst als letzter mittelalterlicher Theoretiker gelten!). Nach Bolland berichtet er, schon der heilige Landstaus thätig in Ungarn von 1077—1095) habe rhythmisch gebundene, in der lateinischen und in der Landessprache verfasste Hymnen und Gedichte zu verbreiten gesucht, und zwar in der Kirche d. h. im kirchlichen Gebrauch!

Volkstümlich sollten diese Lieder offenbar sein.

Ähnlich eitiert Gerbert nach verschiedenen hymnologischen Sammelwerken metrische Hymnen, von denen nicht wenige, jetzt im Officium gesungene, Gregor dem Gr. zugeschrieben werden« — fürt er bei 3).

Und doch meint er selbst: Die ülteren Hymnen seien als solche leicht kenntlich, weil sie frei von den Gesetten eines Metrums verlaufen, im Unterschied von denen des spitteren Mittelalters und mit nur wenigen Ausnahmen (einigen jambischen und sapphischen Hymnen) im

Für zihythmische Sequenzen: giebt Gerbert als Zeit ihrer grüßeren Verbreitung sehon das 10. Jahrhundert an, so dass also bereits damals der Gebrauch des Namens Pross seinen ältesten Sinn verloren hätte³] — falls er nicht nur an die Neuerungen eines Notker denkt.

Ähnlich redet er für das frühere Mittelalter von der Existenz zahlreicher prosaischer und metrischer Hymnen bei Anlass von Heiligenfesten ⁶].

Doch müssen in der katholischen Kirche gerade diese metrischen Hymnen später, im Zeitalter der Reformation, außer

¹⁾ In dem Werke: De cantu et musica sacra 2 Bb. 4°. St. Blasien 1774.

De cantu et musica sacra II. S. 85, 86.
 II. S. 21: non pauci tribuuntur etc.

⁴⁾ II. S. 26: paucis exceptis jambicis et sapphicis.

⁶⁾ I. S. 543.

Gebrauch gekommen sein (wie ja entsprechend nur noch 5 Sequenzen geduldet wurden); denn Urban VIII (1623—44) legitimierte sie wieder!).

Sogar über die vorreformatorische Periode urteilt Gerbert siemlich pessimistisch, wenn er schreibt: "Der Eifer für die heitige Diehtkunst — und metrische Poesie — ist im Mittelalter erlahmt und auch die ursprünglich vorhandene Kenntnis des Rhythmus scheint verschwunden zu sein bei den Ueserne ").

Sie, die Mönche, waren offenbar durch andere Probleme in Anspruch genommen (falls sie Bildung überhaupt besaßen), und zwar: »schon bevor die musica figurata sich geltend machte«.

Gerbert scheint hauptsächlich an die vernachlässigte Hymnenlitteratur zu denken. Was versteht er aber unter musicu figurata?

Ihr Begriff fließt bei ihm mit demjenigen einer musica mensurata zusammen und er unterscheidet sie zunächst vom eigentlichen Choralgesang, verlegt auch ihre erste Blütezeit in das 13. Jahrh. 3.

Immerhin meint er, ihren Ursprung habe sie im Ambrosianischen Gesang genommen! Wat derselbe nun einem in unserm Sinne natürlichen 1 rhythmischen Liedgesange mindestens sehr verwandt, so kannte er jedenfalls nicht die komplicierten Verhältnisse der Notenwerte in der ausgebildeten Mensuralmusik. Und demnach dürfte die Bezeichnung musica figurata zem menstrafa in erster Linie von der Gesangsgatung gelten, welche uns nicher beschäftigt, da hiermit auch einstimmiger Gesang gemeint its!)

¹⁾ II. S. 271: Hymnos sacros Urbanus VIII metricis legihus restituit.

²⁾ II. S. 122: Admodum quidem elanguit boc medio aevo ascrae poeseos meri que atudium, atque genuina etiam rhythmi notio evanuisse visa est apud nostros, alioquin multo opere et labore detentos in sequentiis, quas vocarunt, prosis stilo quodam poetico componendis, jam antequam musica figurata obtineret.

³⁾ II. S. 97: Circa ea tempora (vorher war von der Chronik des Andreas von Regensburg a. 1277 die Rede musica mensuranta, seu figurata excoli coepit, ut postea videbimus. In II. S. 121 überschreibt Gerbert dementsprechend ein Kapitel: »De musica mensurata seu figurata medio aevo inventa».

⁴⁾ I. S. 253, 254: rhythmici cum melodia cantus, in Ambrosiano cantu, hymnis metricis abundante, magis conspicui. Atque hinc nusicae figuratae originem esse repetendam postea declarabitur...

Dass Gerbert sich in seiner Vorstellung vom ambrosianischen Gesang ausdrücklich Johannes Cotto anschließt, sei nicht übergangen ef. G., Seriptores II, S. 255 Sp. 2 is u.

§ 2.

Zeugnisse für die Existenz von Kultusliedern im früheren Mittelalter.

Auf Grund einiger zerstreuter Angaben bei Gerbert sei es also vorerst versucht, die Liturgie des früheren Mittelalters gerade hinsichtlich ihrer in gewissem Sinne loseren Bestandteile, der Hymnen und Sequenzen, wenigstens ins Auge zu fassen.

Ein Theoretiker etwa des 8. oder 9. Jahrh, scheint gewesen zu sein:

NICOLAUS ANTONIUS; jedenfalls erteilt derselbe Auskunft über die spanische Liturgie z. B. zur Zeit der Bischöfe Ildephons und Julian von Toledo (beide lebten in der zweiten Hälfte des 7. Jahrh.) und berichtet nach Gerbert speziell, Conantius Palatinus (609/10-639) habe für die kirchlichen Officien sei es Hymnen, sei es andere metrische oder prosaische Texte geschaffen und Melodien (musicis modulis) angepasst, damit sie in der Kirche gesungen würden1).

Sollte da nicht der Mann, dem Ildephons Beides, dichterische und musikalische Begabung zuschreibt 2), die jeweilige Gedichtform auch irgendwie im Gesang haben zum Ausdruck bringen wollen?

Wir vergessen natürlich keineswegs die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, dass die Kirchen von Rom aus gesehen isolierter Länder sich in ihrem Kultus da und dort Eigenheiten werden bewahrt haben. Das ändert dennoch an der Hauntsache nichts: auch im Rahmen des abendländisch-römischen Kultuslebens waren liedartige Gesänge nicht erst in späteren Jahrhunderten geduldet.

Ein ähnliches Bestreben wie Conantius legte in England ungefähr zu gleicher Zeit Apelmus an den Tag3].

¹ G. De e. et m. s. II. S. 28: Formavit (Conantius Palatinus) ergo ad ecelesiastica officia sive hymnos, sive alia metrica, aut prosaica, musicisque adaptavit modulis, ut in ecclesia canerentur; utramque enim et poeticam et musicam artem videtur Ildephonsus ci tribuerc. 2) S. vorige Anm. Schluss.

³ H. S. 29 and 30. Er war: >eompositione cantuum ecclesiasticorum clarus. Weiter: refertur eentena scilicet metrorum genera pedestri regula discernere, et musicae cantilenae modulamina reeto syllabarum tramite lustrares.

Sodann sagt Walafrid Strabo, † 849, als Abt von Reichenau, nach Gerbert's Referat:

»Zu bemerken ist aber, dass Hymnen genannt werden nicht nur diejenigen (sc. Gesänge), welche metrisch und rhythmisch verlaufen, wie solche Ambrosius, Hilarius, Beda Prudentius und viele Andere gedichtet haben« etc. Notandum autem (inquit Walafridus), hymnos dici non tantum, qui metris et rhythmis decurrunt, quales composuerunt Ambrosius, Hilarius et Beda... et Prudentius ... et alii multi: verum etiam caeteras laudationes, quue verbis convenientibus, et sonis dulcibus proferuntur'i).

In erster Linie waren also doch unter Hymnen versificierte Texte verstanden und zwar gesungene, wie der Name des Ambrosius verbürgt, und das weitere Citat aus Walafrid beweist?

Für die Kultusgeschichte ist auch nicht ohne Belang, dass Ekkehard (in seiner »Vita Notkeri scilicet Balbuli« erzählt:

Papst Nicolaus³) habe nicht nur Das, was vom seligen Notker diktiert, sondern auch das, was von seinen Genossen und Brüdern im selben Kloster komponiert war, Alles kanonisert, nämlich Hymnen, Sequenzen, Tropen, Litaneien und alle Cantilenen, hythmische, metrische, prossische, welche sie geschaffen hatten-⁴). Nicolaum P non solum ea quae beatus vir Notkerus dictaverat, verum etiam ea, quae socii et fratres ejus in eodem monasterio Sancti Galli composuerant, omnia canonizasse: videlicet hymnos, sequentias, tropos, letanias omnesque cantilenas rhythmice, metrice, procaice, quas fecerant, et disciplinas, quas docuerant.

Wohl mögen die metrischen Hymnen und Sequenzen, auf hire musikalische Form angesehen, noch sehr einfacher, oftmale eintöniger Natur gewesen sein, aber wiederum giebt diese Stelle den Beleg, dass doch schon verhältnismälig früh metrische Texte zum Gesang in der Liturgie gebraucht wurden.

Endlich fällt für uns besonders ins Gewicht die Aussage des RADULPHUS TUNGRENSIS⁵), weil er in seiner Aufzählung der »divinarum laudum officia« den Ausdruck: »laudes Dei metricae«

¹⁾ I. S. 200.

²⁾ l. c.

Nicolaus II. regierte von 1058-61.

⁴⁾ II. S. 122. Notker Balbulus + 912; die fratres' sind wohl nicht nur die gleichseitig mit ihm lebenden Mönche, sondern auch solche jüngerer Klostergenerationen.

Radulph + den 3. Nov. 1403 vgl. Allgem. deutsche Biographie Bd. 27
 Berneniti, Choralnotenschrift,

gleichbedeutend mit metrici hymni¹) gebraucht; auch hält er diejenigen metrischen Hymnen für verwerflich, die entweder nicht allgemein anerkannt sind, oder die ein verdorbenes Metrum haben ³).

§ 3.

Sammlungen musik-theoretischer Tractate aus dem Mittelalter.

Von größerem Werte allerdings, als Gerbert's nicht überall schaft präcisierte eigene Meinungen, sowie seine gelegentlichen Citate betreffend die mittelalterlich liturgische Musik, ist uns sein Sammelfleiß, der zuerst einen Weg durch die Wirmis eines bisher völlig unausgerodeten Waldes gebahnt hat.

Die allerwichtigste, irgendwelche Beantwortung erfordernde Frage muss für uns nun zunächst die sein: Was wissen denn mittelalterliche Theoretiker von einer Gesangsmusik, welche sich dem Metrum eines Verses mehr oder minder anpasste? Und zwar namentlich in der zweiten Hälfe des Mittelalters?

Auch schon G, De cantu, I. S. 411 heißt es hiernit ühereinstimmend: Patet adhue sew Durandi et Radulphi, id est sacculis XIII et XIV onn constanten et perpetuum fuisse sequentiarun usum, unde etiam non in omnibus misalihus MSS corum temporum reperintur. — Dies im Zauammenhang mit der aus Ekkehard uns dem Inhalte nach bereits bekannten Auferung: Ahbas Notkerus sequentias allusse pro neumis de alleluja compouisse dictur, quas Nicolaus ad Missam cantari concessit (Radulpbus Tungrensis prop. 23. — Ferner its Radulpbu citiert; G. 18. 227.

Es ist also jedenfalls etwas irrefibrend, wenn Riemann auf S. 214, 215 seines Buches einfach schreibt. Abgeschaft wurder die Sequensen his auf einige wenige nach dem Zeugnisse Radulphs von Tongern durch Pins V. 1088 gelegenflich der Revision und New-Redaktion der Ritualbabeten suf Grund der Beschlässe des Trictentiner Konzills. Radulph hat hereits im Laufe des 13. Jahrb. keine Sequensen mehr singen hören.

¹⁾ Omnie laus autem dei idem ait Radulphus largo nomine dicitur hymnus. Antiphonae autem, responsoris, et metrici hymni manifeste cantica sunt ... Si igitur ... per cantica, antiphonas. responsoria, et laudes Dei metricas, quas vulgariter hymnos appellamus, intelligere volumus, omnia divinarum laudum officia habenus. G. I. S. 37 s. o.

² I. S. 510 Anm. c.

Wenn auch die Chronologie der von Gerbert und später von Coussemaker veröffentlichten mittelalterlich theoretischen Schriften sich bei näherer Untersuchung nicht überall bewährte, so können wir doch sehon für einige Streitlichter, welche das Dunkel erhellen, dankbar sein!

Zweites Kapitel.

Von Cassiodor an ist eine Dreiteilung der Musik eigentlich durch das ganze Mittelalter theoretisch jeweilen wieder aufgestellt worden; nämlich — meistens?] — eine solche in: musica harmonica, rhythmica und metrica?.

Im Ganzen schließen sich Dem wörtlich an Isidorus Hispa-Ernsis⁴) und Aurkilanus Rromkriss³), letzterer, indem er zunächst als die drei mussicar genera diejenigen einer Musik 1. -des Wellalls, 2. der Menschen, 3. der Instrumente annimmt⁶) und als partes

Wir werden diese Sammelwerke jeweilen eitieren: G. — resp. C. — Ser. und nicht bloß die Seitenzahl nennen, sondern auch die Spalte der betreffenden Seite.

Ygl. schon G., De cantu H. S. 123:.... facta divisione musicae in harmonicam, rhythmicam, metricam, ut plerique nostri ex Cassiodoro et leidoro Hispalensi.

Sacc. VI. G., Scr. I S. 16 Sp. 1: Musicae partes sunt tres; nam vel est illa Harmonica, vel Rhythmica, vel Metrica.

⁴⁾ Sacc. VII. G., Scr. I S. 21 Sp. 1.

Saec. IX. G., Scr. I S. 33 Sp. 2.

⁶⁾ G. Ser. I S. 32 Sp. 1. Musicae genera tria noscuntur esse: prima quidem mundana, secunda humana, tertia quae quibusdam constat instrumentis, Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus, quae in ipso coelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate videntur, etc.

Sp. 2. Humana denique musica in microcomo, id est, in minori mundo, ui homo a philosophia nominant, pelusiame bundat etc. vgl. schoo G. Die cantu etc. II S. 146. Wahrend nun Aurelian aoch des Längern über die musica mundans 'die haulsels, auge C as si odor vieb bundiger: Coehim quo-que et terra, vel onnin, quae in eis superna dispensatione persguntun, non unt sine maniet disciplinar cum Pythagoras hume mundam per Musicam conditium, et gubernari posse testetur (G, Ser. I S. 16 Sp. 1). Oder List'der: Des comparation de la comparation de la comparation personal de la comparation personal de la comparation de la comparation personal de la comparation personal de la comparation personal de la comparation de la

der *musica humana* wiederum die ebengenannten cassiodorischen Musikarten bezeichnet.

Später beruft sich Hissonyaus de Moravia] ganz einfach auf Isidor von Sevilla in dem Titel des Abschnites: De tribus partibus musice und beweist durch die getreue Kopie der urprünglichen Klassifikation und Erklärung deren, wenn schon vielleicht recht schematisch und trocken festgehaltene, Gebräuchlichkeit oder ziemlich kalt dogmatische Glitgkeit auch für seine Zeit. Und doch: ledighlich schriftlich fixierter Gelehrtenkram wird die Unterscheidung damals nicht gewesen sein. Den Walters Obstoron? weicht in seinem Traktate De speculatione musice insofern davon ab, als er die Teile der Musik: organica, rhithmica seu metrica, et armonica heißt.

Während nun auch der TRACTATUS CUJUSDAM ARISTOTKLIS³), ust die Anlehnung daran Simon Tusterbes¹) die Einteilung Cassiodor's verwerten, stellt endlich Journses Kerck³ sogar die musica metrica, wohl unter dem Eindruck des Einflusses, den die mensurierte Musik in der kirchlichen, luturgischen Kunst immer nachdrücklicher auszuüben anfing, an die Soitet

Die Gelehrten melden von einer dreifachen (Art der) Musik, indem sie anführen (erstens) die metrische, zweitens die rhythmische, drittens aber die harmonisches Musicam triplicem esse ferunt sapientes, metricam, rhythmicam alteram, tertiam vero harmonicam ponentes.

Freilich fährt er unmittelbar fort:

Aber damit wir nicht bei der Zweideutigkeit des Wortes Widersprechendes aussagen, trennen wir von unserer Betrachtung die ersten beiden Musikarten ab, welche als zum Sed ne vocabuli aequivocatione paralogizemus, a nostra consideratione primas duas, quas trivialis esse considerationis constat, musicas amputamus, et de tertia tantum, quae vere quadri-

noch m. mundans und coelestis trennen? vgl. auch Gerbert's Anmerkung und ferner den korrespondierenden Text bei Aurelian.

¹⁾ Saec. XIII. C., Ser. I S. 7 Sp. 2.

²⁾ Sace. XIII. C., Ser. I S. 193 Sp. 1.

Saec. XI (XII?) C., Scr. I S. 252 Sp. 1. — Praefatio p. XVI: omnia consentiunt cum paulo ante utrumque Franconem aut codem tempore floruisse.

Saec. XIV. cf. Coussem. Préface p. XI: A la fin du traité, on lit qu'il a été terminé en 1351. — C., Ser. IV S. 202 Sp. 2.

Saec. XV (1442). G., Ser. III S. 321 Sp. 2 und 322 Sp. 1.

Trivium gehörig angesehen vialis est, amplius prosequewerden müssen, und verfolgen mur⁴). nur die dritte weiter, welche wirklich ein Teil des Quadriviums ist.

Das Alles braucht uns dennoch nicht zu beunruhigen, weil die zweite Veranlassung, die bekannte Reihenfolge umzudrehen, für Keek darin liegt, dass es ihm hauptsächlich um die musica harmonica, d. h. um die "absolute" Musik des Mittelalters zu thun ist.

Mit dem vorläufigen Überblick über verschiedene »Musikarte können wir uns an dieser Stelle begrüngen, weil se hier einzig darauf ankommt, zu erfahren, was mittelalterliche Theoretiker unter musica rhythmica und metrica verstanden haben.

Der Einwand, die Reflexionen der mittelalterlichen Theoretiker über die beiden «Musik-arten der »musica rhythmica« und »metrica« seien klautsichlich solche über rhythmische oder metrische Texte, darf uns nicht abhalten, sie auch als wirklich musik-knoertsiche Anschauungen für unsere Zwecke in Anspruch zu nehmen. Denn selbst, wenn im früheren Mittelalter von ausgerigten Melodien nicht die Rede sein könnte (man denke aber an den «ambrosianischen» Gesang!, so hat sich doch gewiss mit der Zeit aus dem rectiterenden, oder besser: kantilherenden Vortragston der Gedichte ein wirklicher, melodischer Gesang entwickelt. Und was bedeutet überdies die Heseichnung «musica harmonica»? Nicht etwa eine Musik, welche bestimmte Regeln für den Gebruch von «Harmonien» in verschiedenen gleichzeitig erklingenden Stimmen aufstellt, sondern eine Musik, die solche right für die Folze von intervallierenden Tonschritten?

Sind nun auch zunächst >rhythmische« und >metrische« Musik von der >harmonischen« zu trennen (wie sie wieder unter sich getrennt werden), so hindert doch nichts, ein und dasselbe

¹⁾ Offenbar galten die Wissenschaften des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) mehr, als diejenigen des Triviums (Grammatik, Rhetorik und Dialektik). So wenigstens versteht man auch die Bedeutung, die striviale mit der Zeit erhalten hat!

²⁾ Harmonica scientia est musica, quae discernit in sonia acutum et grave: Cassiodro (G. Ser. I. 8.1 Sp. 1). — Harmonica (sc. musica, est., quae discernit in sonia acutum et gravem: Isidor (G., Ser. I. 8.2 IS. 1). — Harmonica est, que discernit in sonia acutum et gravem accentum; ut est hace Ant. Fixchamaverunt ad te Domine*. »Ex gravia accentus, estamaverunts acutum accentus, est. Aurelian (G. Ser. I. 8.3 Sp. 2).

Gresangestück der mittelalterlichen Liturgie auf die in ihm enthaltene »harmonische und (rhythmische oder) metrische Musikzu prüfen. Namentlich, wir wiederholen es, in späteren Jahrhunderten. Doch lassen wir bei den nachfolgenden Untersuchungen die »musica harmonica» bei Seite.

§ 1.

Die Definitionen Cassiodors's sind im großen und ganzen, wie schon bemerkt, auch für jüngere Theoretiker maßgebend geblieben. So sagt er:

›(Die Wissenschaft der) Rhythmik untersucht beim Zusammentreffen der Worte, ob ein Ton gut oder schlecht damit zusammenhängt« —

Die Wissenschaft der) Metrik macht die Messungen der verschiedenen Metren durch einleuchtende Gesetzmäßigkeit bekannt; wie z. B. das heroische, jambische, elegische etc. « Rhythmica est, quae requirit in concursione verborum utrum bene sonus, an male cohaereat.

Metrica est, quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit; ut verbi gratia, heroicum, jambicum, elegiacum et caetera 1). —

Die in Klammern vorangestellten Worte der Übersetzung durfen sogar auf die Gefahr hin, eine unrichtige Ergänzung zu bilden, nicht unterdrückt werden. Denn unmittelbar davor stellt ja die Definition: *Harmonica scientia est musica* u. s. w.²).

Schon die ersten Nachfolger Cassiodor's dagegen, Isidor von Sevilla und Aurelianus, reden wenigstens ausdrücklich, wiewohl vielleicht missverständlich, von musica rhythmica und metrica³).

§ 2.

Für seine dem Cassiodor entlehnte Dreiteilung der Musik hat Aurelianus Reomensis noch eigene, allerdings nicht immer sehr einleuchtende Erklärungen.

¹⁾ G., Scr. I S. 16 Sp. 1 u. 2.

²⁾ S. o. S. 101 Anm. 1.

³⁾ G., Ser. I S. 21 Sp. 1 Harmonica est etc., Rhythmica est, quae incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoseit, ut verbi gratia

Den Unterschied zwischen der musica rhythmica und der musica metrica hält er dabei ausdrücklich fest und zwar meint er;

» Wer auch nur einen Schimmer davon hat, was Metren sind, der vermag unsere Erörterung hierüber zu verstehen. Es ist nämlich ein Metrum Gesetzmäßigkeit (verbunden mit der Melodiebildung; Rhythmus dagegen ist Melodiebildung ohne Gesetzmäßigkeit und kennzeichnet sich durch die Silbenzahl-

Qui scintillam vel perparrom habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum 1).

Mehrere Gründe lassen sich geltend machen, derentwegen die Annahme, dass es sich hier nicht bloß um so oder so gestaltete Texte handle, jedenfalls ebenso viel für als gegen sich hat.

Einmal ist in einer ganz ähnlich lautenden unmittelbar voranstehenden Stelle von Ambrosianischen Gedichten die Rede; und diese waren doch namentlich als Texte für den Gesang bekannt²). Ferner heißt es kurz nachher:

Denn der Gesang der Cantilene selbst verläuft, wenn er si recto canitur tramite, per or-

beroicon, jambicon vel elegiacon, et caetera. — vgl. G., Ser. I S. 33 Sp. 2: hier ist das jambische Metrum in den Beispielen durch das sappbische vertreten und sind auch weitere Ausführungen gegeben. S. Haupttext in § 2.

1 G. Ser. I S. 33 Sp. 2.

Da nur die Anflange dieser beiden Ambrosianiseben Gestange eitiert sind, so werden wir uns über den genanen Sim von: ad instar metri jambiel compositum, nulls m tamen habet p. r. um so sebwerer völlig klar. Vielleicht soll damit grades auf die freiere Behandlung eines metrischen Textes im Gesange gegenüber dem Recitieren hingedeutet werden, in der von uns später darutlegenden Weise $[-t] - \frac{1}{2}$ für: $t = \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ nämlich.

in richtiger Weise vorgetragen wird, nach der Ordnung (besser: Zahl?) der Versfüße und wo sich in der metrischen Scandierung eine Synaloiphe oder Ectasis findet, muss dementsprechend gesungen werden. dinem discurrit pedum, et ubi synaloiphe (synalipha) vel ectasis (ectatemsis) scansione metri, cani simili modo debet!).

schießlich dürfen wir uns darauf berufen, dass gerade die Wörter moduluri, modulutus, modulutos auch im Mittelalter sehr oft als rein musikalisch etermini technici gebraucht wurden, von früher Zeit an bis in nachreformatorische Jahrhunderte, in des Schriften der Gelehrten und in officiellen Erlassen. Da Gerbert in seinem ersterschienenen Werk Worte mittelalterlicher Kleriker anführt, welche auch eultusge-schichtlich nicht nur nebensächliche Bedeutung beanspruchen, so geben wir ammerkungsweise eine Auswahl aus seinen Citaten wieder. Für die nachreformatorische Zeit wird jeder aufmerksame Leser Entsprechendes leicht finden können?].

 G., Scr. I S. 34 Sp. 1. — Für beide Fälle werden Beispiele, mitgeteilt: per synalipha, ut:

Aspera conditio et sors irrevocabilis ore

vel edemsis, ut in hoc carmine: "Immortale" in quarto ejusdem versu

Nam statujt genitor irrevocabile tempus

NB. Die Verssehemata und Zeichen sind erst hier zur Verdeutlichung der Scandierung beigefügt.

2) RUPINUS [Sace. IV]. Et hoe sub modulatione quadam, et delecta-

bili canore humanum animum ad pudicitiam provocante. G., De e. I 226 AUGUSTINUS (Sacc. IV. V): [definit musicam) scientiam bene moduladii I 198. — Cum liquida voce et convenientissims modulatione cantantur I 204.

CASSIANUS (Sacc. IV/V): Interdum canora fraternae vocis modulatione ad intentam supplicationem stupertium animos excitavit I 162.

Quidam enim vicenos seu tricenos psalmos et hos ipsos antiphonarum

protelatos melodiis et adjunctione quarumdam modulationum debere dici singulis noctibus censucrunt etc. I 176; 186.

Nicerties Treverensis [Sec. VI): Et nos utique omnes quasi ex uno ore eundem psalmorum sonum eaundemque vocis modulationem aequaliter proferamus I 40 cf. G, Scr. I 8, 13 Sp. 2.

S. BENEDICTUS (Saec. VI): . . . modulatis, ut supra diximus, sex psalmis I S. 174. Quia totac septem vices in die aequali modulationc canuntur I 494.

GREGORIUS TURONENSIS (Sace. VI): Quodsi te Martianus noster libris septem erudivit, id est, si te in grammaticis edocuit ... in harmonicis sonorum modulationes suavium accentuum carminibus concerpare I 243 Ann. a.

STERMII Consuetudines (Sace. VIII): Post electionem autem capituli excundum est ad opus, quod praccipitur a priore, cum summa cautela in psalmorum modulatione etc. I 501.

JOHANNES P. (Sacc. IX): Precamur autem, ut optimum organum cum arti-

Bei Aurelianus steht das Wort modulatio übrigens ebenfalls unverkennbar in diesem Sinne noch an anderer Stelle, sämlich dort, wo er als die drei musicae genera zuerst aufsählt: 1, m. mundana; 2. humana; und: 3. quae quibusdam constat instrumentis!).

fice, qui hoe moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem redditibus mittas. Il 142.

RHABANUS MAURUS (Saec. IX): Bene ergo in ingressu sacerdotis, concrepantibus choris, auditur modulatio divinae laudis etc. I 362 Anm. a.

AGOBARDUS LUGDUNENSIS (Sacc. IX): Quatinus in sacris officiis peragendis uns a nobis atque eadem custodiatur forma orationum, forma lectionum et forma ecclesiasticarum modulationum I 498.

AMALARIUS (Saec. IX): Invitatorium autem semper habet modulationem ... Nee te moveat, quod invitatorium aestivis diebus hebdomadalibus sine modulatione antiphonae solet diei I 487.

Lectio dieitur quia non cantatur ut psalmus vel hymnus; sed legitur tantum. Illie enim modulatio, hie solum pronunciatio quaeritur I 326 vgl. auch

tum. Illic enim modulatio, hic solum pronunciatio quaeritur I 326 vgl. auch S. 301 (die Usus Tarnenses) und 388 (Durandus).

REMIQU'S ALTISHOOREXSIS (Sace LX): et sie post modulationem suavis canllenae... populus... salutifera evangelii verba ardentiori affectu suscipist I 362.

JOHANYES DIACONUS (Bace. IX): Carolo satius judicante, ab ipso fonte haurire cantus Gregoriani suavitatem, ad quam suavitatem modulationis pristinae orimum Metensem metroolim revocavit, et per illam totam Galliam suam

correxit I 271.

EKERIARO (Saec XII: Pecerat quidem Petrus ibi jubilos et sequentias qua Metenses contal, Romanus reve contra Romanus et anome de suo nobis jubilos modulaverat. — Gerbert fügt bei: Ex quibus verbis colligitur religiosius in San-Gallent monasterio modulationem Romanna fuises servatam 173 vg. 410, vo. G. dem etwas andera Zousammenhange nach ferner eraliset: Jubilos, quos cantor ille, Romanus nomine, Romanue et amoene modulaverate, poetas Notkerus verbis ligaboti.

Berno (Saec. XI): sicut sapientissimus Papa Gregorius librum Sacramentorum diligentissime ad veritatis lineam correxit, ita musicae quoque modula-

tionis harmoniam satis utiliter composuit I 248.

INOCENTUS III P. (Sace. XII): Coelestinus P. constituit, ut Psalmi ... ante sacrificium canerentur antiphonatim ex omnibus, quod antea non fiebat Excepti sunt ergo de psalmis Introitus, gradualia quoque ac offertoris, nee non Communiones, quae cum modulatione ceperunt ad Missam in ecclesia Romana cantari I 353.

RUPERTUS TUTTIENSIS (Sacc. XII): Plerisque moris est (sc. postremis passionis dominicae diebus), ut extinctis luminaribus in ipsis tenebris lugubres toni, praccinentibus cantoribus, et choro respondente, flebili modulatione de-

eantentur incipientibus a Kyrie eleison I 530!

TRITHEMIUS (Sace. XV): Rhabani discipulus Johannes monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis, qui et plura scripsit, et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit I 282.

Die chronologischen Angaben sind meist als aus der Kirchengeschichte bekannt vorauszusetzen. Im Ührigen sei z. B. auf das Kirchenlexikon von Wetzer & Welte verwiesen.

1) G., Ser. I S. 32 Sp. 1.

Unter die musica humana, als unter diejenige in minori mundo, qui homo a philosophis nominatur¹), gliedern sich dann eben ein die bekannten drei partes. Die musica mundana dagegen ist: die Musik des Weltalla²:

Denn wie kann es geschen, dass die so schnelle
Himnelsmaschine in völlig geräuschlosem Laufe sich bewegt;
Wenn auch jener Ton nicht
an unsere Ohren gelangt, so
kennen wir ihn doch (als vorhanden), weil eine gewisse
Harmonie der Melodiel, deine wohlklingende Melodie)
diesem Himnel innewohnt.

Quomodo enim fieri potest, ut tan velox coeli machine tactio silentique cursu moveatur? Etsi ad aures nostras sonus ille non pervenit, tamen novimus, quia quaedam harmonia modulationis inest huic coelo³).

Dies ist ein weiterer Grund, selbst bei der Annahme, die musies rhyklmic und metrica befassen sich zunächst mit der richtigen Aussprache von Texten, doch die betreffenden Regeln irgendwie auch auf den wirklichen Gesang ansuwenden und hierfür sehon in Aurelian's Worten ein Zeugnis zu finden, z. B. wenn er sagt:

Durch die metrische Musik) aber wird ein jedes Metrum zum Vorschein gebracht, wenn sich die Cantilene in ihr beMetrica vero proditur unumquodque genus metri, qua cantilena modulatur, rationeque probabili discernitur, unum

¹⁾ l. c. Sp. 2.

^{2;} l. c. Sp. 1. Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus, quae in ipso coelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate vi-

^{3) 1.} c. Sp. 1 u. 2. — Dass die Begründung eine ganz unssichhaltige ist, sim ur der Kurionität wegen nicht überganger; Aureliams behauptet nämlich: »maxime cum diest Dominus ad Joh: aut concentum coeli quis dominit nicht? — Diesecs Utat findet sie hilb 38, 37 und der hebrisische Grundtett ist allerdings bereits in der Vulgata durch Hieronymus falsch übersetzt. Er lautet; "zurü" ¬» ¬» ¬» ¬» ¬» nie hohe tet auterinische ungefähr lauten mössen: aut am phora a coeli quis inclinat? sind doch nicht etwa ¬» 20 mössen; aut am phora a coeli quis inclinat? sind doch nicht etwa ¬» 20 missen; aut am phora a coeli quis inclinat? sind doch nicht etwa ¬» 20 missen; aut am phora soeli quis inclinat? sind doch nicht etwa ¬» 20 missen; aut am phora soeli quis inclinat? sind doch nicht etwa ¬» 20 missen; aut am phora soeli quis inclinat? sind hohe inclination in the beiden viele viele bebochetet den bekannten Paralleliums memborum in den beiden viele bebochetet den bekannten Paralleliums memborum in den beiden viele vie

wegt und es wird durch eine annehmbare Gesetzmäßigkeit unterschieden. mit welchem Maße ein beliebiges Metrum zu messen sei. -

quodlibet metrum qua mensura metiatur. 1)

8 3.

Dem Sinne nach fällt mit den Ausführungen des Aurelian zusammen, was Remigius Altisiodorensis2) über Rhythmus und Metrum bemerkt. Er sagt:

Das ist der Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum, dass der Rhythmus allein das gute Zusammenklingen der Worte ergiebt, ohne irgendeine bestimmte Zahl und ohne bestimmtes Ende, und er ergießt sich, durch kein Gesetz gefesselt, endlos dahin, (da er) nicht aus bestimmten Versfüßen zusammengefügt (ist), ein Metrum aber wird durch die (ihm eigene Zahl der) Versfüße und durch bestimmte Grenzen geregelt. « -

Hoc interest inter rhythmum et metrum, quod rhythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur 3).

Schon vorher definiert Remigius die musica metrica als solche, die

»nicht bloß durch bestimmte

(Tertia vero quae vocatur Zeitdauer begrenzte Tone ver- metrica) non solum sonos certis langt, sondern zwingt sie auch, temporibus terminatos inquirit.

¹⁾ G., Ser. I S. 35 Sp. 2.

²⁾ Saec. IX: Wahrscheinlich schwebt auch ihm Cassiodor's Dreiteilung vor; vgl. G., Ser. I S. 67 Sp. 2: Formarum autem tres sunt species, quarum prima in sonis, secunda in numeris, tertia in verbis. Illa autem prima ad harmoniam pertinet; non enim in ea verba aliquid significantia, sed soni tantum sibimetipsis aliqua ratione conjuncti quaeruntur. Secunda autem nihil aliud requirit, nisi tantum convenientem numerum sonorum nihil significantium, aut nihil aut aliquid significantium absque ullo termino.

³⁾ G., Scr. I S. 68 Sp. 1. Vgl. schon Augustin (bei G., De cantu I 199): ... nam quoniam illud pedibus eertis provolvitur, peccaturque in eo, si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est >rhythmus<, id est numerus; sed quia ipsa provolutio non habet modum, nee statutum est in quoto pede finis aliquis emineat, propter nullam mensuram continuationis non debuit »metrum« vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus curritur, et certo terminatur modo. Itaque non solum «metrum« propter insignem finem, sed etiam >rhythmus« est propter pedum rationabilem connexionem.

etwas zu bezeichnen und eine bestimmte Anzahl und Grenze nicht zu überschreiten.

sed etiam cogit, ut aliquid significent et certum numerum terminumque non excedant!).

8. 1.

Der berühmte Huchald spricht zwar, von andem theoretischen Problemen in Anspruch genommen, nur beiläufig von gewißermaßen mensurierten Noten, aber seine Aussage wollen wir dennoch nicht übergehen.

Er nennt »phtongos (d. h. musikalisch verwendbare Töne; »nur diejenigen, die durch eine vernünftige I resp. gesetz-mäßige (Quantität unterschieden und bestimmt sind und die auch für eine Melodie taugen: diese haben die sichersten Fundamente des ganzen Gesanges gelegt.

... phtongos (id est, non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium; sed] eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta jeceruna 7:

Sollte sich hier die »quantitas« auf die Zahlenverhältnisse der Intervalle beziehen, und nicht vielmehr auf die bestimmten »Längen« oder »Kürzen« der Töne in Cantilenen? 3)

§ 5.

Bestimmtere Anhaltspunkte als Hucbald giebt uns ein anderer hochwichtiger Musiktheoretiker des Mittelalters, Guido von Arrzzo.

Wir begnügen uns, aus dem 15. Kapitel seines Micrologus das für unsere Frage Prügnanteste wiedersugeben, da das ganze Kapitel von Riemann abgedruckt ist 1 und auch von andern modernen Musikhistorikern mehrfache Besprechung gefunden hat 3.

¹⁾ G., Ser. I S. 67 Sp. 2.

²⁾ G., Ser. I S. 107 Sp. 2.

³⁾ In diesem Sinue ist offenbar der Ausdruck starditas cantilenaes un versteben. Hier assgi Hucbald, O., Ser. T. S. 118. Sp. 1. Hae autem connectudinariae notae non omnino habentur non necessariae: quippe cum et tarditar me cantilenae et ubi tremalma nouse contineat vocem, vel qualiter ipal soni jungaturu in numm. vel distinguantur ab invirem, ubi quoque claudantur fattur proficusae, ef, auch Riemans S. 16 für das Weitere.

⁴⁾ Riemann S. 196 ff. (u. schon S. 192 eine Stelle daraus.)

⁵⁾ Nisard: L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien 1890 (Paris ..

Trotz etwaiger bildlicher Redeweise sehen wir in einigen Sätzen die unleugbare Anerkennung der Existenz einer »musica metrica».

Von einer ganz beliebigen liturgischen "Cantilene" schon gilt nach Guido eine Gliederung, die sich auch in einzelnen länge oder kürzer ausgehaltenen Tönen kundgiebt:

s So muss die Cantilene gleichsam durch metrische Verstüsse markiert werden, und die einen Töne müssen den andern gegenüber eine doppelt so kurze oder doppelt so lange Dauer, oder auch eine tremula haben (d. h. wohl einen tremolierenden Klang), das heißt, sie müssen verschieden ausgehalten werden.

Sicque opus est, ut quasir metriois pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces abaliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem 1).

Aribo Scholasticus erklärt diese Stelle Guido's mit folgenden leichtverständlichen lateinischen Ausdrücken:

Morula dupliciter longior est vel brevior si silentium inter duas voces duplum est, ad aliud silentium inter duas voces. Eodem modo morula dupliciter est brevior, si taciturnitas inter duas voces simpla est ad aliam taciturnitatem inter duas voces?

Guido fährt fort:

... Und es möge sich der Musiker klar machen, mittelst welcher von diesen Teilen er den gerade vorliegenden Gesang gestalten will, so wie der Metriker, aus welchen Verstüßen er den Vers bilden will, mit dem Unterschied, dass der Musiker sich nicht an eine so strenge NotProponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hace ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat 3).

Hierin S. 201-266: »Le XVe chapitre du Micrologue« (Etudes, traductions, et commentaires de divers auteurs).

¹⁾ G., Ser. II S. 15 Sp. 1.

²⁾ G, Ser. II. S. 215 Sp. 2. Aribo I. c. Tremula est neuma quam gradar met quilliman dicimus, quae longitudinem de qua dicit «duplo longicurem cum subjecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit, ved duplo berecireme, insinuat (fluid) II. Si Sp. 1: varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significati.

³⁾ G., Ser, II S. 15 Sp. 1 - S. 16 Sp. 1.

wendigkeit des Gesetzes bindet, weil diese (seine) Kunst sich überall bei der Verteilung der Töne in vernünftiger Mannigfaltigkeit verändert.

Wird bereits hier von mehr oder minder sorgfältig gegliederten Gesangsweisen gesprochen, wo also auch die Länge der der einzelnen Töne verschieden sein konnte, so nähert sich den positiven Belegstellen unseres Erachtens noch stärker die weitere Erklärung Fuuld's:

»Metrisch aber nenne ich Gesänge, weil wir oft so singen, dass wir gleichsam die Verse mit Versfüßen zu scandieren scheinen, wie es geschicht, wenn wir die Metren selbst singen, wobei wir uns hüten müssen, dass nicht überflüssige Neumen¹) folgen«.—

»Denn wie die lyrischen Dichter bald die, bald jene Versfüße hinzugefügt haben, so komponieren auch die Musiker3 in vernünftiger Weise unter sich getrennte und verschiedenartige Neumen: vernünftig aber ist eine Unterscheidung, wenn die Verschiedenheit der Neumen und Distinctionen 4) so geregelt wird, dass doch immer mit einer gewissen Ähnlichkeit sich Neumen und Neumen. Distinctionen und Distinctionen übereinstimmend entsprechen, das heißt, dass eine unähnliche Ähnlichkeit entsteht, gemäß dem Verfahren des liebenswürdigen Ambrosius. Metricos autem cantus dico quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae (dissyllabae sine admixtione trissyllabarum ac tetrasyllabarum).

trasyllabarum) 2). Sicut enim Lirici poetae nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas component neumas; rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis, et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant. est, ut sit similitudo dissimilis. more perdulcis Ambrosii. autem parva similitudo metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum

Verzierungen, Mclismen.

²⁾ G., Ser.II S. 16 Sp. 2. Die hier in Klammern gesetzten Worte des lateinischen Textes erklärt Riemann mit einer recht allgemein gehaltenen Wendung: »Warnung vor gleichformigen Rhythmen«.

^{3) »}qui cantum faciunt«.

⁴⁾ resp. der Tonverzierungen über einzelnen Textsilben und der Tongruppen zu ganzen Textabschnitten.

Denn nicht gering ist die Ähnlichkeit zwischen Metren und
Gessingen, da sowohl die Neumen an Stelle der Versfüße
teten, als die Distinctionen an
Stelle der Verse. — Ebenso
(muss darauf geachtet werden),
dass die »partes» und distinces der Neumen und Worte
su gleicher Zeit zu Ende kommen und man nicht lang auf
irgend welchen kurzen oder
kurz auf einigen langen Silben
aushalte, weil dies melodische
Undinge ernegut. —

Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nee tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem (absonitatem) parit ³).

Schon danach haben wir es jedenfalls im kirchlichen Gesang, im eigentlichen enature planus des 11. Jahrh, bisweilen mit Melodien zu thun, die zum mindesten strenger gegliederten sehr hähnlich sehen. Ja, bei mehfacher Interpretationsmöglichkeit im Einzelnen steht doch soviel fest: nach Guido kamen metrische Texte auch im Gesang zu ihrem Recht.

Und dies wäre nur dann in stark beschränktem Grade der Fall, wenn die sämmtlichen Äußerungen über die smusien metricas bei den Theoretikern streng genommen nicht die Musiktheorie, sondern lediglich die Metrik beträfen. Die Auseinandersetungen Guldo's lassen ein Übetragen von Begriffen aus dem letsteren Gebiet auf das erstere in einem nicht völlig wörtlichen Sinne möglich erscheinen. Auch smetra cannerse bei Guldo könnte vielleicht dementsprechend vom einfachen Recitieren der Metren gesagt sein. Dagegen deuten die superfluen neumaes doch entschieden auf Gesang. Man denke nur an den Anfang des XV. Kapitels im Mikrolog, welchen wir noch in etwas anderm Zusammenhang werden zu behandeln haben ⁷i.

¹⁾ G. Ser. II S. 16 Sp. 2 - S. 17 Sp. 1. — Riemann hat die Worter-rationablis discention – perhalicis Ambrasiis in Sperrachiti gedruckt (S. 197, 198) und hemerkt datu in Klammern: «Man achte auf die wiederholte Revulung auf Almbrasia.» Weirel Almorianisches das gregorianische Antiphonar enthäls, wissen wir nicht . . . Vielleicht ist der nimmer aufrufindende Unterschied des gregorianische und ambrosianischen K.-Gesangs gar keiner fin A. m. . steht, was Kiesewetter 1838 gemeint hat, nämlich, dass der ambrosianischen Seche Gesang allauwerschältlich mit dem Prädikta eines rhythmichen beziehnet worden seit und die Verzichtung des amhrosianischen Rituals heng sich nur auf die Mesge der von A. elbst mit Vorliebe gepfegten Ilymnes (h.— Das genügt für unsere Zwecke und einen Unterschied gabe sehon ein der-artiges Verfahren an die Hand.

²⁾ s. u. Drittes Kapitel: Bedeutung der Notenschr. etc.

8 6.

Aribo Scholasticus, den wir bereits als Commentator von Guido erwähnt haben 1), äußert sich selbst in ähnlichem Sinne weiter unten:

"/Jetzt genügt es allein), dass ... nach Art der Verse die Distinctionen gleichmäßig seien. So wie wir es in wohlgeformten Gesängen finden, die wir metrisch' nennen können «—

(Nunc tantum sufficit) . . . ut more versuum distinctiones aequales sint. Sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus²).

Hier ist entschieden nur der Text eines bildlich gesprochen (im rein liturgischen Stil) sogenannten metrischen Gesanges gegeben ³).

§ 7.

Ein weiterer, ungefähr gleichzeitig mit Aribo lebender Theoretiker, Berno, findet es indessen ganz selbstverständlich, daß, wie beim Versmaß, so auch bei der Musik nach Längen und Kürzen gemessen und dementsprechend betont werde:

Wie daher im Metrum der Vers durch eine bestimmte Messung der Versfüße zusammengewoben wird, so wird durch eine passende und wohlklingende Verbindung kurzer und langer Töne ein Gesang komponierte —

Ideirco, ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus 4).

In: >Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias vgl.
 Ser. II S. 215 Sp. 2.
 Ser. II S. 227 Sp. 1.

3) Er lautet in ung efähr gleiche Perioden sergliedert:

I Non vos relinquam orphanos alla (alleluja) Joh. 14, 8. II Vado et veniam ad vos alla

III Et gaudebit cor vestrum alla Joh. 16, 22.'
Nur bei völliger Ignorierung sämmtlicher (3) Elisionen würde man in I
und II zu dem Schema gelangen: - - - - - - - |

Bei III ergåbe sich dann: - - - - - - | Verfährt man im I und II dagen in con sequent, so kommt das Schema von III zum Vorschein nämlich: I - - - - - - - - -

NB. bedeutet: Elision; Übergehen der Elision. In II warde dadurch allerdings der Sinn der Verbalform veniam deutlicher; und in mittel-alterlicher Poesie sind derartige Willkürlichkeiten nichte Überbortes; allein hier handelt es sich, wie gesegt, nur um rein liturgischen (Ewangelien-Tüber).

4 G., Ser. II S. 77 Sp. 2 und weiter heißt es dort: At si verso ordine

\$ 8.

Der sich als Musiktheoretiker JOHANNES COTTO nennende Schriftsteller vermag uns nur in sofern einen Dienst zu leisten, als er aufmerksam macht auf

der Ähnlichkeit wegen sogenannte metrische Gesänge, weil sie nach Art der Metren nach bestimmten Gesetzen gemessen werden. Als Beispiel nennt er die Ambrosianischen Gesänge. (cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur). Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur (ut sunt Ambrosiani)!).

Die Gesetze, an welche Johannes Cotto denkt, scheinen aber diesmal eher sich auf gut korrespondierende Tonintervalle zu beziehen. Dies legt das von ihm gegebene musikalisch-liturgische Fragment und seine Erläuterung nahe. Um so auffälliger ist es für uns, dass auch in solchem Zusammenhang die ambrosianischen Gesänge als Muster erwähnt werden.

Unter allen Umständen sind die Notizen dieses Theoretikers geeignet, uns zu warnen vor übereiltem Haschen nach Beweisen für das Vorhandensein wirklich metrischer Musik im Mittelalter.

§ 9.

Was wir bei ENORLBERT von ADMONT lesen, zeugt aber doch, abgesehen von allen abstrakt theoretischen Erwägungen, mindestens so lebhaft als sie, für die Existenz einer musica metrica.

Er erklärt:

Der metrische Modus ist derjenige der Histrionen (Schauspieler), welche zu unseter Zeit Sänger genannt werden — vor Alters hiessen sie Dichter —; sie sind es, die nur rhythmische oder metrische Gesänge zu dichten und zu komponieren pflegen, um Sitten zu tadeh oder zu lehren; oder um die

Metricus enim modus est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore, et antiquitus dicebantur poetae, qui per solum usum rhythmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores, vel ad movendum animos et affectus ad

^{...} quis in secundae conjugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronuntiat, ita: dócete ... omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena etc.

^{1,} G. Ser. II S. 255 Sp. 2 und S. 256 Sp. 1.

Gemüter zu bewegen und die delectationem vel tristitiam fin-Affekte zu Freude oder Trauer gunt et componunt !).

Mag auch mit diesen Worten eine ziemliche Verachtung gegenüber dem weltlich-volkstümlichen Wesen des modus metricus kundegegeben werden, so ist es doch deshalb für uns keineswegs von geringerem Werte, dass er mit solchen Ausdrücken charakterisiert wird. — Die 'Histrionens seheinen überhaupt im Kuluus' den tuitelalterlichen Kirche jeweilen ihre muiskalische Kunst eingebürgert zu haben, wie das noch folgende Quellencitate bei Gerbert nahe legen;

dannatum ... in Concilio Turonness III (anno 813): Ab omnibus quaecunque ad aurium et ad oculorum pertinent illecebras, unde vigor animi emoliri posse credatur ... Dei sacerdotes abstinere debent: quia per aurium oculorumque illecebrae vitiorum turba ad animam ingredi solet. Historio num quoque turpium, et obsconorum insolentias jocorum, et ipsi animo effugere, ceterisque sacerdatibus effusicanda praedicare debent; 1].—

BONIFACIO VIII damnantur etiam sexto Decretal. lib. III. Tit. I. c. un. (1295) de vita et honestate clericorum, clerici, qui clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, seu joculatores, seu goliardos [se] faciunt, aut bufoness.

ALLEDUS (*coaevus Joh. Salisberiensis* also sace, XII).

*Videa silquanda homican aperto ore, quasi intercluo halitu terspirare, non cuntare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi
minitari. Interiori histri onicis quibusdam gestibus totum corpus
agitatur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et hace ridiculosa
displosio vocatur religio, et ubi hace frequentius agitantur, ibi Deo
homorabilius aceriri damques (*).

>JOHANNES ARGIDII scriptor saec. XIII . . . de organo agens . . . et hoc solo . . musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis?

Graviori, severiorique pro merito stringuntur censura in Concillo Eystettensi anni 1354.« Clerici, qui clericalis ordinis

¹⁾ G., Ser. II, S. 289 Sp. 1. »De tribus modis docendi et discendi mu-

^{2;} G., De cantu II, S. 76.

³⁾ l. c. S. 81.

^{4: 1.} e. S. 96.

⁵⁾ l. c. S. 99 cf. G. Scr. II S. 388 Sp. 2.

dignitati non modicum detrahentes, se jocolatores, seu histriones faciuni in publicis speciaculis per instrumenta musicalia, cel per quencumque alium modum ezquisitum speciaculum socrum corporum in publico faciant; si per duos menses artem illam ignominiosam exercuerint, ut praedicitur, ab ingressu ecclesiae, et a Divinis nocerini es suspensos?

CONCILIUM SENONENSE anno 1528 cum festo fatuorum aut innocentium prohibet praeterea speciatim«:

Ne histriones aut mimi intrent ecclesiam ad pulsandum tympano, cithara, aut alio instrumento musicali: neque in ecclesia, aut juxta ecclesiam suis pulsent instrumentis?.

Der Einfluss der Histrionen auf die kultische Musik ward also immer wieder im Mittelalter einer Cenaur unterworfen, weil er etwas dem gottesdienstlichen Gesang Fremdartiges und allzu Weltliches sei. Offenbar nicht nur Anstöliges im Texte der terffenden Lieder, sondern gerade die rhythmisch gewiss fester gegliederte [Instrumental-]Musik war verpönt und hell sich dennoch durch keine Machtsprüche ganz besettigen.

Drittes Kapitel.

Bedeutung der Notenschrift, Anwendung von Taktarten.

Als einziges vollständig sicheres Resultat ergiebt sich eigentlich aus dem Vorhergehenden: dass eine mussea metrieu sehon vor der Menstalmusik³) und gewiss auen gleichzeitig mit derselben existierte. Doch würden wir Hinweise auf ihre besondere Ausgestaltung sehr wohl gebrauchen können. Und zwar müssten sie sich beziehen:

- auf die Bedeutung der Notenschrift, speciell der ligierten Noten;
- auf die hier etwa in Anwendung kommenden Taktarten (wobei wir immerhin von dem Begriff des durchweg strengen Taktes abstrahieren).

Viel wird uns zwar auch in diesem Falle nicht geboten, aber doch Etwas.

¹ l. c. S. 102 vgl. S. 114 Anm. 3.

² l. c. S. 235.

Nach Jacobsthal's Untersuchungen wissen wir bestimmt von Anfängen derselben erst seit dem 12. Jahrhundert. Vgl. Teil 1 Kapitel 3. § 2 (S. 43.)

Abschnitt 1.

8 1.

Remigius Altisiodorensis giebt uns in Bezug auf ligierte Noten einen Wink, der durch die Erläuterung späterer Theoretiker noch bedeutungsvoller wird. Er redet von dem spissum genus und erklärt es als

eine gewisse Eigenschaft der Zusammensetzung dreier Klänge, d. h. wenn drei Töne zugleich verbunden werden«— (Spissum vero, scilicet genus, dicitur) quaedam qualitas trium sonorum compositiva, id est, cum tres toni simul jun) guntur 1).

Freilich erfahren wir hierbei über einen genaueren Notenwert einselner Notengruppen nichts; dagegen seheinen ihm die spissae besonders als eine Art von Triolen (= Vertierung; bekannt gewesen zu sein, über einer Silbe in gleicher Richtung fortlaufend und verbunden. Allerdings könnte möglicherweisehier auch die Erklärung gegeben werden, dass das Wort spissus sich auf Intervallen werhältnisse bezieht. Remigius sagt nämlich in Anlehnung an die griechische Musikheorie:

*Diastemata spissa sind diejenigen (sc. Intervalle), welche ses, id est, per quartas partes in diezes, d. h. viertelstonweise colliguntur?]. (unter sich) verbunden werden -

So übersetzt, würde das spissum genus trium sonorum die drei Viertelstöne bezeichnen, die von einem Ganzton bis zum nächsten eingeschoben werden können.

Doch, wie dem auch sei, jedenfalls ist spissus die Nomenclatur für ein nahes Aneinandergerücktsein der Töne und es wird später noch einleuchtender werden, dass hier ein terminus technicus für den Rhythmus vorliegt.

§ 2.

In Kapitel XV. des Guidonischen Mikrologs ist ausdrücklich über die Ausführungen der »partes« und »distinctiones« gesagt:

¹⁾ G., Scr. I, S. 71 Sp. 2 u. 72 Sp. 1 s. u. das Wort »spissus« bei Walter Odington etc.

²⁾ G., Scr. I, S. 73 Sp. 2.

"Uber sie ist Folgendes zu bemerken, dass die ganse pars sowohl gedrängt notiert, als auch (dementsprechend rasch, gesungen werden muss (exprimenda est); eine Silbe (im Innern der Phrase) nämich raschen, ein tenor dagegen, d. h. der Halt auf der leuten Wortsilbe der pars, distinctio), der auf der Silbe in der) "pars etwas gedehnter, sehr lange in der v distinctio" ist, bildet das Kennzeichen in diesen Absätzen«

De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in parte, dituissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existiti¹,

Wichtig ist uns Guido's gelegentliche Äußerung über den Sinn des »gedrängt Notierens« für die Gesangspraxis überhaupt. Ferner lehrt er:

Auf das Sorgfältigste möge man uf sin dernutige Verteilung der Neumen achten, dass, wenn Neumen sei es durch Repercussion (Wiederschlag?) desselben Tones, sei es durch Verbindung von zwei oder mehr Tönen entstehen, dennoch dieselben immer entweder in der Zahl der Töne oder im tonalen Verhältnis mit einander in Besiehung stehen (sich gegenseitig entsprechen) - ac summopere caveatur tais neumarum distributio, ut
cum neumae tum ejudem soni repercussione, tum duorum aut
plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum
neumae alterutrum conferantur²].

Ariso hat hierfür folgende Explication:

», aut in numero vocum', hat, wie ich glaube, diesen Sinn: Die Zahl der Töne selbst steht hunc, ut arbitror habet intellectum. Ipse vocum numerus invicem est conferendus, ut

2) G., Scr. II, S. 15 Sp. 1 u. 2 (oben).

¹⁾ Cf. den Text auch bei Riemann S. 192. Es folgt unmittelbar: sieque set ut quas metrieis pedibus entitiens plaudsur (s. o. S. 104). Was unmittelbar voran steht, holen wir hier wenigstens im Grundtext nach: Igitur, quemadnodum in metris unt littera et syllabae, parse et pedes, ac versus, its et in harmonis (im mittelalterlichen Sinn: = harmonisches Verhältnis einzel-ner eich folgender Tone: Melodie) sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres apta ntur in syllabas, ipaseque solae vel dupliestac neumam, id et partem constituunt escullense (S. 14 Sp. 2.)

in wechselseitiger Hesiehung, sodass bald gleichviel gleichvielen, bald doppelte und deräche einfachen Neumen und andreneits (solche) im Verhältnis von 2:3 (der Quinte) oder von 3:4 (der Quarte) sich entsprechen (= sich dass Gleichgewicht halten).

neumae nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia respondeant 1).

§ 3.

Desselben Theoretikers Erörterung De varia oppositione neumarum bestätigt natürlich seine Utilis expositio der guidonischen dunklen Sentenz«. Sie lautet:

Bisweilen sind saltatrize gegen saltatriz, spissa gegen systa, vierfache Tonversierungen prissa, vierfache Tonversierungen) zusammenzustellen; bisweilen ist abzuwechseln, wie z. B. spissa gegen seir und dreifache (Tonversierung) gesetzt werden kann, oder auch eine spissa mit Quintenschritt gegen eine solche mit Quartenschritt gegen eine solche mit Quartenschritt -

Interdum saltatrix contra siam, quaternaria contra opissam, quaternaria contra quaternariam et cacterae acquivocales sunt constituendae, interdum variandae, ut spissa contra saltatricem, vel quaternariam vel ternariam opponatur, vel spissa diapente contra diatessaron etc.²)

Ja, noch unverkennbarer äußert Aribo seine Meinung über die Frage, die uns beschäftigt, weiter unten:

"Tenor' heißt das Aushalten des Tones, welches gleichmäßig ist, wenn vier Tönen vergleichsweise zwei gegenübergestellt werden, so dass sie (nämlich) um soviel, als die Zahl der zwei kleiner ist, länger ausgehalten werden.

Tenor dicitur mora vocis qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, ut quantum sit numerus duarum minor tantum earum mora sit major⁵]

¹⁾ G., Scr. II, S. 216 Sp. 1. Folgt Beispiel.

G., Ser. II, S. 213 Sp. 1. Cf. Riemann S. 199; auch schon S. 138, 139;
 Die Neumen nach Aribos.

³⁾ G., Ser. II, S. 227 Sp. 1: »De opportunitate modulandi« ef. Riemann S. 192.

Ist es danach nicht am einfachsten, für eine von den vier Noten den halben Wert einer der zwei Noten anzunehmen? Auch bedenke man: es handelt sich hier noch nicht einmal um die musica metrica1)! -

Wir werden uns, auf derartige Aussagen gestützt, zu noch weiteren Konsequenzen locken lassen, als Riemann, der folgendermaßen reflektiert:

Aribo's Auseinandersetzung ist durchaus nur im Zusammenhang mit Guido's Kap. XV des Mikrologes zu verstehen, dessen Sinn Engelbert von Admont knapp in die Worte fasst, dass wenn auf der einen Seite mehr Tone sind, dafür die andere längere rhythmische Werte aufweist, oder umgekehrt, wenn auf der einen Seite weniger Tone sind, dafür die der andern desto schneller einander folgen« etc2) Aus äußeren und inneren Gründen brauchen wir also den ebengenannten Theoretiker nicht mehr besonders anzuführen 3). Dagegen haben wir früher auf eine weiter unten folgende nähere Erläuterung der spissae hingewiesen, speciell was ihren rhythmischen Wert anbelange 4).

8 4.

Dass die spissae rasche (Durchgangs-) Noten sein müssen, lehrt nun der Gebrauch des Wortes spissus bei WALTER ODINGTON:

»Seltene aber und zögernde (Bewegungen) bringen tiefe Tone motus) graves efficiunt sonos; hervor; dichte (d. h. gedrängte) spissi et celeres, acutos 5, und rasche - hohes

Rari autem et tardi (sc.

¹⁾ An diese wichtige Notis schließt sich eine interessante über die Romanusbuchstaben e, m, t und dann folgt: Nunc tantum sufficit . . . ut more versuum distinctiones acquales sint s. Kap. II § 6 (S. 111).

² S. 200.

³⁾ Riemann giebt in diesem Fall, entgegen seiner Gewohnheit, keinen Hinweis auf Gerb., Scr. II. Doch hat er wohl folgende Stelle in den dasclbst gesammelten Schriften Engelbert's gemeint: In G., Scr. II S. 368 Sp. 1 (im zweitletzten Kap., welches behandelt: »Quare dicantur distinctiones majores et minores«) steht der Passus: ... Unde dicit Guido quod in cantu regulari in distinctionibus mora vocis debet protendi secundum proportionem vocum ad invicem, quae cadunt in unam distinctionem, its scilicet, quod si in una consonantia cadunt IIII voces vel V. in unam distinctionem et pausam conterminatae in alia vero duae vel tres tantum, majori numero respondebit major mora distinctionis, et minori minor; et hoc pulcherrime fiet, si proportio morarum respondebit proportioni numeri vocum (zu erganzen ist z. B. bei »majori numero respondit«: - in altera distinctione: Vgl. Aribo's Erklärung der »morula« als »silentium« Kapitel II § 5, (S. 109 .

⁴ Vgl. § 1 (S. 116).

⁵⁾ C. Scr. I S. 193 Sp. 2. Cf. G. Scr. H S. 290 Sp. 2 (Engelbert von Admont)

Ist auch hier von der physikalisch-akustischen Erzeugung verschiedener Töne die Rede, so bleibt doch ebenso für unsern Fall -gedrängte gleichbedeutend mit -rasche (es ist ja sogar mit dem guttateinischen -selere zusammengestellt !!).

Also sind die ligierten Noten, welche spissae heißen, jede für sich kurz.

§ 5.

Etwas ausführlicher muss uns eine Definition beschäftigen, welche von Franco von Köln ausgeht und in der »Practica musice« des Franchinus Gafor späterhin wieder aufgenommen worden ist.

Bellermann²) und Jacobsthal³) und gerade der lettgenannte Gelehrte knüpft daran eine Bemerkung, die uns stutsig machen könnte, dennoch aber eine Annahme zu unsern Gunsten nicht zu einem Ding der Unmöglichkeit stempelt. In Bellermanns Übersetung lautet die Stelle:

Die Proprietas ist aber nach Franco die den Ligaturanfängen von den ersten Erfindern im cantus planus gegebene Bedeutung (constitutio et positio principii ligaturarum i. c. pl.). Daher hat jede Ligatur im cantus planus nur die proprietas schlechthin.

Die Ligatur sine proprietate und die cum opposita proprietate kommen aber nirgends den Noten des cantus planus zu, weil dieselben wesentlich verschieden von der Ligatur cum proprietate die Figuren dem Namen und dem Werte nach verkindern, was beim cantus planus niemals vorkommen kann (quod in cantu plano nullatenus admittitur), da die Musiker den Noten desselben eine gleiche Zeitdauer begelegt haber (acqua temporis mensura disposuerun(s. Jacobsthal folgert daraus):

De generatione sonorum et vocum gravium et acutarum (Cap. V): motus igitur tardus et rarus in percussione aeris (1) generat sonum gravem. Motus vero velox et spissus generat sonum acutum. Und dieselbe Ausdrucksweise steht nochmals: De multiplicatione sonorum Cap. VI).

¹⁾ Der Wortsinn hat offenbar gewechselt of. Georges Handwörterbuch: spissus = dicht; nur langsam, möhsam vorwärtskommend; langsam. Aber Du Canno VII (1886) Glossarium mediae et infimae latinitatis S. 559 Sp. 1: spissus = frequens.

Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrh. Berlin 1858; S. 11 u. 12.

³⁾ Die Mensuralnotenschrift etc. (Titel s. o. im ersten Teil S. 43).

⁴⁾ S. 15: Est (autem) proprietas secundum Franchonem ordinata constituto et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa. Quare omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem posidet. Sine proprietate autem ligatura et cum opposita proprietate notulis cantus plani nuaquam conveniuni: quippe quae essentialiter a ligatura cum proprietate notulis.

»Es leuchtet aus dieser Stelle ein, dass die Ligatur bereits in der Notierungsart des cantus planus ihre Vorbilder gehabt hat. Dort waren alle Noten gleichmäßig lang und wenn man die Form der Ligatur in die Mensuralnotation herübergenommen hat, so geschah dies wahrscheinlich in der ersten Zeit beehrallisin der Art, dass man den verbundenen Noten, so wie die Gestalt, auch den Wert der Brevis gab (ers)

Diese rhythmische Wertbestimmung geht uns zwar, als auf die frühesten Mensuralligaturen besüglich, nicht direkt an (auch ist sie als »wahrscheinlich» supponiert, allein interesant ist uns die keineswegs aus der Luft gegriffene Jacobsthalische Hypothese vom Zusammenhang der Ligaturen in den beiden Gesangsgatungen doch sehr 1).

Für jetzt nur noch Einiges über die proprietas und die gleichmäßigen Längen der Noten im cantus planus.

Bellermann (a) und Jacobsthal (b), beide geben auch die Äußerung des Franco selbst über die proprietas²) wieder und übersetzen:

- Die Proprietas ist die der ersten Erfindung entsprechende Note, wie sie dem Ligaturanfange vom c. pl. gegeben worden ist«.
- b. Die Proprietas ist das Zeichen, welches der Anfangsnote der Ligatur bei dem ersten Ursprung derselben von der musica plana gegeben worden ist«.

Also handelt es sich, nach b. besonders klar um die erste Note der Ligatur. Nun bedeuttet in der Mensuralmusik, allgemein ausgedrückt, cum proprietate — mit dem ursprünglichen Notenwert«; sine proprietate — mit verkeinetem Notenwert«, cum opposita proprietate — mit verkleinetem Notenwert«,

Demnach besitzt die Anfangsnote einer Ligatur der musica plana entweder den Wert einer Einzelnote, oder denjenigen, den auch die übrigen Noten der Ligatur gleichmäßig be-

tate differentes. figuras et nomine et quantitate diversas efficiunt, quod in cantu plano nullatenus admittitur, cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt.

¹⁾ Vgl. Erster Teil, drittes Kap. § 2 (S. 43).

²⁾ Bellermann S. 11: Jacohsthal S. 14: proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musica data in principio illius. — Cf. Coussem Ser. I, S. 121 Sp. 1 u. 2.

Wahrscheinlich ist aber dem Sinne nach: sinventionis = intentionislintonation) ygl, auch Coussem, Histoire de Harmonie au M. A. S. 75; in: ·Quaedam de arte discantandis; Est enim propr. nota primarise intentionia a plana musica data vel inventa, discretti: ... la note de première intonations ..., Ühersetzung der Worte des Anonymus VI) und Jacobathal, S. 15 oben.

sitzen. Steht uns einstweilen soviel fest, dass schon im rein liturgischen Gesang des cantus planus verschiedenartige Notenwerte, gerade für die gebundenen Noten, existierten, so kann uns die Erklärung des Francinus Gafor nur dahin bestärken: dass sie in den einzelnen Notengruppen gleichmäßig verteilt waren. Die Anfangsnote würde dann entweder unbestimmt etwas länger ausgehalten oder ihre »proprietas« wäre freier zu verstehen, als eben nicht von dem Werte der übrigen Ligaturnoten verschieden. Für die Melodie bei gewissen metrischen Texten darf man wohl an eine einfache stärkere Betonung der ersten Note (in der betreffenden Ligatur) denken, ohne allzustark gegen die soeben beleuchtete Theorie zu verstoßen; daraus ergabe sich von selbst leicht ein leises und dennoch nicht allzustörendes Zögern beim Singen derselben.

Zudem ist es doch unbestreitbar, dass der terminus technicus proprietas, von den Mensuralisten gebildet, nur eine relative Giltigkeit für die musica plana haben kann. Was hätten sonst die Definitionen z.'B. eines Guido für einen Sinn 1).?

§ 6.

JOHANNES DE MURIS schreibt zwar in seinem »speculum musicae« dem cantus planus auch keine bestimmte Zeitmessung zu 2, aber doch (mit Berufung auf Guido weiß auch er von langsamer und rascher vorgetragenen Tönen: »und dies kann zum cantus planus gehören«. Ja, er behauptet frischweg:

»wer also den cantus planus nicht kennt, bemüht sich vergebens um den Mensuralgesang « 3) -

Et hec ad cantum pertinere potest planum . . . etc. Qui igitur cantum ignorat planum, frustra tendit ad mensuratum. Dem entsprechend steht in seinem Liber septimus. Cap. II:

Der Mensuralgesang ist die passende Verbindung von verschiedenen gleichen und ungleichen Tönen, welche in einem bestimmten Zeitmaß vorgetra-

Cantus mensurabilis est vocum distinctarum equalium vel inequalium sub aliqua temporis mensura simul prolatarum conveniens conjunctio. Convevenit cantus mensurabilis cum

gen werden. Darin stimmt der

^{1.} Vgl. nur sein »compresse notandum et exprimendum« gegenüber der ziemlich gedankenlosen Vorstellung von einem absoluten Gleich wert aller Noten im cantus planus.

^{2;} C., Ser. II, S. 303 Sp. 1.

³ L c. Sp. 2.

Mensuralgesang mit dem cuntus planus nberein, weil beide eine passende Verbindung verschiedener gleicher und ungleicher Tone verlangen; es ist nämlich der Gesang (überhaupt) gleichsam das (gemeinsame) Geschlecht von cantus planus und mensuratus. Aber der Mensuralgesang fügt etwas über den cantus planus hinaus dazu, nämlich, dass seine Stimmen (Töne) deutlich unterschieden zugleich vorgetragen werden« -

plano, quia uterque requirit vocum distinctarum equalium vel inequalium conjunctionem convenientem; est enim cantus quasi genus ad planum et mensuratum. Sed mensurabilis cantus aliquid addit super planum, scil. quod voces ejus distincte simul proferantur etc. 1).

Daraus geht als neugewonnenes Element ziemlich zweifellos hervor, dass Johannes de Muris namentlich gern an die polyphone Musik dachte, wenn er den »cantus mensurabilis« dem »cantus planus« gegenüberstellte.

8 7.

Vielleicht erhält diese Vermutung noch mehr Wahrscheinlichkeit durch JOHANNES TINCTORIS.

Eine seiner »Diffinitiones terminorum musicalium« teilt den cantus ein in: simplex und compositus; den cantus simplex wieder in: c, planus und c. figuratus.

Speciell die Definition des letzteren lautet:

»Der cantus simplex figura-Notenfiguren (Notenverzierungen von bestimmtem Zeitwert einfach (einstimmig) ausgeführt wird.

Cantus simplex figuratus tus ist derienige, welcher mit est qui figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur 21.

Nun sehe man sich nur einmal die Notenbeispiele bei Bellermann ein wenig an und man wird ohne große Gedankensprünge zu der Anschauung kommen, dass die eigentliche sogenannte Mensuralmusik ihre künstlichen und erkünstelten Reize fast nur im mehrstimmigen Gesang (im cantus compositus) ent-

C., Ser. II, S. 385 Sp. 2.

²⁾ C., Ser. IV, S. 179 Sp. 2: Cap. III der Diffinitiones. Spitta sagt in seinem Colleg über »musikalische Formenlehre«: »Im 17. und 18. Jahrh. konnten die polyphonen Vokalformen als der Typus der Figuralmusik angesehen werden.

falten konnte. Diese Hypothese würde also für den cantus simplex figuratus eine Art von Zwischenstuse zwischen dem cantus planus und dem cantus compositus ergeben.

8 8

Zum Schlusse dieses Abschnittes sollen nochmals die eigenen Worte des JOHANNES DE MURIS den leider (und glücklicherweise) oft vorhandenen Widerspruch zwischen Theorie und Praxis im Allgemeinen berühren:

Alius enim est notandi mo-

dus in cantu mensurato et in

plano, licet cantus mensuratus notis utatur quadratis. Unde

deficiunt qui cantus planos illo

modo notant sicut mensuratos 1).

Die Notationsart für den Mensuralgesang und den cantus planus, so meint et, ist eine verschiedene d. h. der Mensuralgesang möge die Quadratnoten gebrauchen. Daher verfehlen sich Diejenigen, welche die cantus planos auf die gleiche Weise notieren, wie die Mensuralgesinger.

Ein derartiger > Fehler ist aber, wie zahlreiche Handschriften beweisen, alltäglich. Was liegt nun wohl für ein Gedanke diesem Tadel zu Grunde?

Antwort: dass gerade die Ligaturseichen sich bei Verwendung der Quadratnotenschrift im cantus planus und im Mensuralgesang oft sum Verwechseln ähnlich sehen, indessen — verschiedene Bedeutung haben! Das ist sicher die nächstliegende Erklärung. Die Neumen in ihrer Verdichtung sur -deutschen. Nage!- oder Choralnotenschrift sind besonders typisch für den cantus planus und seine nächsten Abatten, die Hymmen und Seouenzen.

Der oben (S. 90, Anm. 1) erwähnte St. Gallercodex z. B., ein Antiphonarium IV vocum (Cod. 548), zeichnet die Melodie Are views korfa in deutschen Choralnoten auf, als Tenor (c. f.) eines in den übrigen Stimmen mensurierten und reich figurierten Gesanges, der im tempus imperfectum steht?

Wenn die Mensuralmusik je länger desto ausgesprochener eine Vorliebe für den dreiteiligen Takt, z. T. aus recht dogmatischen Gründen, an den Tag legte³), so braucht man das Gleiche

¹⁾ C., Ser. II, S. 306 Sp. 1. 2 Vgl. noch die Ges. Ausg. der Werke von Heinrich Schütz für den in

Choralnotentypen aufgezeichneten Lektionston des Evangelisten und die einstimmigen Gesänge in den Passionen.

3) Cf. Jacobsthal S. 38 und Riemann S. 206 Longa (autem) apud priores

für eine schon im Übrigen andersgeartete musica metrica keineswegs anzunehmen. Und Freiheit in der Wahl muss man hier um so eher vermuten, als ja die ebengenannte Gesangsmusik ihre Wurzeln einerseits im cantus planus direkt hat, andrerseits in dem natürlichen Sinn für das rhythmisch(-metrische) Element eines Verses, welches wird modificiert worden sein durch eine accentuierende Vortragsweise. Freilich ist in dieser Frage wohl besser Rat bei den Handschriften selbst zu holen.

§ 9.

So mag sich die Aussage des »Magister« Franco, die Mensuralmusik sei

oder mit langen und kurzen mensurabilis musica est cantus Noten gemessene Gesang« longis brevibusque mensuratus 1) auf den dreiteiligen Takt beziehen.

Eine derartige Mensur, fährt er aber dann fort:

erwartet« -

wird im cantus planus nicht Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura?).

§ 10.

In einem nicht viel früher als Odington's Schrift abgefassten TRACTATUS DE MUSICA (Bibl. Univ. catholicae Lovaniensis) finden sich freilich die verschiedenen Versmaße in folgender Weise durch Notenbeispiele erläutert 31:

Der Trochaeus - v durch: Clivis und Punkt | : órbis,

> Anapäst ~ ~ - durch: 2Virgae und Clivis 1 1 : maculas.

organistas duo tantum habuit tempora, sie in metris; sed postea ad perfectionem dicitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis que est summa perfectio etc., auf Grand von C. Scr. I, S. 235 Sp. 2 'Auszuge aus Walter Odington :

Ähnlich Franco cf. Bellermann (S. 4 Erster Abschnitt; vgl. C., Scr. I, S. 119 Sp. 1): (Longa) Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus intra numeros perfectissimus, pro eo, quod a summa trinitate, que vera est pura perfectio, nomen sumpsit.

¹⁾ C., Ser. I, S. 118 Sp. 1.

²⁾ l. c. C., Ser. II, S. 490 Sp. 2.

Der Dijambus - - - durch: Virga, Pod. Virga, Clivis

- Dactylus ~ ~ durch: Clivis, Virga, Punkt i au: áblue,
 - Tribrachys ∨ ∨ ∨ durch: Punkt u. 2 Virgae ↑ †: domine etc.

Danach scheint es allerdings, dass hier für die Bestandteile der Ligaturen jeweilen der Wert der Einzelnoten angenommen ist.

Im Text wird indes gar nichts von der musikalischen Vortragsweise gesagt und man könnte sich dieselbe doch auch so denken: dass die Clives und Podati unserer Beispiele, die hier stets auf den metrischen Hauptsilben stehen, den Gesamtwert einer einzelnen Note besäßen und ihre erste Note durch Betonung hervorgehoben werden müsste.

Dadurch entstünde schon der Eindruck einer größeren d. h. gedehnteren und wichtigeren Tonfigur. Oder, man könnte rhythmisch etwa übersetzen:



Auf diese Weise wäre dann auch beim eben angenommenen Notenwerte die erste der gebundenen Noten ausdrücklich als besonders wichtig bezeichnet 1).

^{1:} Bei C., Ser. J. S. 211. 212 werden durch Walter Odington die verschienen Vermaßte analysiet und der Vollständigkeit hälber teilen wir wenigstens einen Abschnitt des lateinischen Textes hier mit. S. 211 Sp. I lautet in Übereinstämmung mit dem Tractatus: Ritythams non est eerto fine moderat; sed tumer rationabiliter ordinatis peditiva currit. Pedes sont qui certis syllakarum temporibus insistunt. Et tempun quidem est menaura motus syllake, ut etum solum pulsum habeat syllaka dieatur longa et du orum temporum. Subjicio ergo tempora in numeris, et pro syllaka berei superpono inferiorem partem circuli, sie: », pro longa vero, tractum longum, sie: —

pono inferiorem partém circuli, sic: -, pro longa vero, tractum longum, sic: --Et primo de illis pedibus quorum elevatio equalis est depositioni dicendum.

Es folgen: Spondaeus II II; . . . Daetybas II I T etc. . . S. 212 Sp. 2: . . omnes pedes quorum elevatio cqualis est, depositioni, sunt . . . melo aptissimi. Doch betreffen diese Definitionen die Metrik; für den Gesang brauchen nicht genau dieselben Regela angewandt su werden. [Auch nennt Walter keine Ligaturen des c. pl. an Stelle der longae.]

§ 11.

Riemann citiert ferner eine Stelle aus der »Cantus dispositio vulgaris« 1), nämlich:

Daher ist zu bemerken, dass alle Noten des cantus planus ·longae« und zwar solche ›ultra mensuram« sind, darum weil sie eine Messung von drei Zeitwerten enthaltens —

Propterea notandum, quod omnes note plane musice sunt longe et ultra mensuram, eo quod mensuram trium temporum continent²).

Hier wird also für eine dem cantus planus entnommene und in der Mensuralmusik (oder jedenfalls der mehrstimmigen Gesangsmusik) verwertete Melodie ein dreiteiliger Normalwert der Einzelnote angenommen.

§ 12.

Mehr Freiheit scheint nach Johannes Tinctoris gestattet zu sein:

» Es trifft sich-, berichtet r, «dass über einen cantus planus ein Kontrapunkt gesetzt wird, wenn nach Belieben der Sänger irgend eine beliebige Note des cantus planus selbst durch eine Semibrevis der kleineren (zweiteiligen) oder größeten (dreiteiligen) Prolation aus-

Super cantum planum quidem contrapunctu fieri contingit, quando ad voluntatem canentium quaelibet ipsius plani cantus nota una semibrevis minoris prolationis aut majoris tenetur³).

gedrückt wird« —

Bei dieser Gelegenheit sei noch aufmerksam gemacht auf die allmälige Verschiebung des Begriffs: »cantus planns». Im Zusammenhang mit der polyphonen Musik verliert er immer mehr sein ursprüngliches Wesen und deckt sich beinahe oder

¹ Verwiesen wird auf Coussem., Hist. S. 247 und Ser. I 94. Die betreffenden Worte stehen Histoire de l'harmonie au M. A. S. 250 Sp. I und Ser. I S. 95 Sp. I. — Jaeobsthal, S. 9 gruppiert diese »Discantus positio vulgaris« zu den vorfranconisehen Schriftstellern.

²⁾ Cf. auch Jacobsthal S. 38 und die Anm. in Coussem., Hist. S. 250 Sp. 1. Il ne s'agit pas iei, comme le fait remarquer Jérôme de Moravie en marge du manuscrit, de plain-chant pur, mais de plain-chant soumis au déchant.

³⁾ C., Ser. IV, S. 130 Sp. 2.

ganz mit dem späteren cantus firmus! 1) Doch sind wir hier bereits über die Grenze unseres Arbeitsgebietes geschritten.

In der That, wenn es sich fragt: wie war eine den metrischen Texten sich möglichst genau anpassende Gesangamelodie bei regelmäßig strophischen Versen wohl gestaltet, insbesondere im Zeitraum von ca. 1300—1500 (1550)? — dann lassen uns die Theoretiker des Mittelalters zwar nicht vollig im Stich; allein sie geben ebensowenig eine im Einselnen befriedigende Antwort. Und dies aus mehrfachen Gründen nicht.

Als die Musik im eigentlichsten Sinne des Wortes galt eben nur die musica harmonica. Ähnlich also, wie heutzutage (ob mit Recht?) das Hauptinteresse bei Kompositionen sich den möglichst reichen Harmonien und »Klangfarben« zuwendet, die schöne Linienführung, die wohlproportionierte Zeichnung aber erst hernach ins Auge gefasst wird; ähnlich beschäftigte die mittelalterlichen Theoretiker mit einer oft beinahe tötlichen Vorliebe die peinliche Abwägung der Intervallenunterschiede, illustriert durch kaum denkbare schematische Darstellungen; die Berechnung von physikalisch-akustischen Verhältnissen; die andächtige Betrachtung des Wesens der Kirchentonarten und ihrer besonders charakteristischen Anfangs-, Final- und sog. Repercussionstöne. Zweifelsohne ist dieses Feld mittelalterlicher Gelehrsamkeit in in seinem Werte nicht gleich Null. Wenn wir z. B. nur an die einfache und uns modernen Menschen selbstverständlich vorkommende Definition eines Engelbert von Admont und Walter Odington denken, dass von der Schwingungszahl die Höhe der Tone abhange (s. o.), so kommt es uns zum Bewusstsein, dass wir nicht rettungslos in einem Wust von lauter unklaren oder doch unbeholfenen Ausdrücken ersticken müssen?).

²⁾ Vgl. das neueste Werk von Jakobsthal: Die Chromat Alteration im liturg, Gesang der abendländ. Kirches. Berlin 1897, wonach sich wohl mancherorts in unsern Notenbellagen su der Unterneubung über den Rhythmus gregorianischer Melodien die richtigen Vorzeichnungen werden ergänzen lassen.

Indessen könnten noch weitere Gründe vorhanden sein, derentwegen die Rhythmik der musica plana so wenig Platz in den Untersuchungen der mittelalterlichen Fachleute beansprucht.

- Die von der römischen Kirche gewünschte Einheitlichkeit gerade hierin durchzuführen, wollte nicht gelingen und die Schriftsteller, Mönche hielten mit ihrer Meinung oft zurück.
- 2. Das Durcheinander war so groß, dass sehon deshalb andere wissenschaftliche Probleme für eine Bearbeitung bevorzugt wurden. Der zeitweilige Verfall des Choralgesangs (e. pl.) im Mittelalter wird von Niemand bestritten werden. Selbstreutsündlich litten darunter auch seine nächsten Abkömmlinge, die rhythmischen) metrischen Hymnen und Sequemen. Es zeigt sich dies vielleicht u. a. in den fast durchweg allgemein gehaltenen Erklärungen über musica rhythmica und metrica; in dem nicht ganz scharf präxiserten Zusammenhang von Ambrosianischem Gesang mit der musica metrica des späteren Mittelalters um nur zwei Dinge zu erwähnen.
- Umgekehrt ist offenbar die Erinnerung wenigstens an eine schon an sich rhythmisch feiner gegliederte musica plana nie gans erloschen, sondern durch Theoretiker vielleicht in Zeiten plumpeter Geschmacklosigkeit immer wieder angefacht worden. Zudem wird man wohl zu dem Glauben berechtigt sein, dass speciell die Hymnen und Sequenzen mit metrischer Textunterlage Melodien besaßen, welche von den Verständigen und Gewandteren der priesterlichen Sänger je und je wieder rhythmisch vorgetragen wurden und zwar in einem Rhythmus, den das Metrum noch prägnanter gestaltete, als cs die frei liturgischen Texte vermochten.
- Endlich wird volkstümlichen musikalischen Ausdrucksmitteln freiwillig oder unfreiwillig von klerikaler Seite Bedeutung zugestanden, wiewohl nicht gerne und darum selten in den theoretischen Werken davon die Rede ist.

Dritter Teil.

Untersuchung von handschriftlichem Material.

EINLEITUNG.

Außer den weniger zahlreichen, nämlich mehrstimmigen Sätzen, ist in der Choralnotation officiell keine Rede von Zeichen, wie diejenigen der Mensuralnoten, die fest fixierte Werte repräsentieren.

Und doch stützen wir uns auf einige theoretische Äußerungen, sowie auf die Analyse gleicher oder paralleler Melodien, um ein einfaches Prinzip der Auflösung geltend zu machen 1.

Wenn wir uns erinnern an die Aussage Guido's: pars compresse notanda et exprimenda (!) est, syllaba vero com-

pressius oder an dieienige Aribo's:

tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, ut quantum sit numerus duarum minor, tan-

tum earum mora sit major 2) -

dann gelangen wir dazu, den Notenwert ungefähr zu bestimmen nach der Notenzahl über einer jeden Silbe. Einmerhin zumächst unter der Voraussetzung einer möglichst guten Accentuation, da wir es doch gerade mit der musica metrica zu thun haben.

Nehmen wir für die Einzelnote als Normalwert: & an 3), so wird die Lösung der Ligaturen (und Konjunkturen) etwa folgende sein:

Parallele Melodien nennen wir z. B. zwei Melodien für denselben Hymnus; oder die verschiedenen Melodien der Sequenzverse, die metrisch gleich gebaut sind etc.

²⁾ Vgl. Zweiter Teil, drittes Kapitel §§ 2 und 3.

³⁾ Wir haben bald auch von andern Notenwerten für Punctum und Virga

2	Noten	über				
3	•	,				(oder:)
4	>	,		*	,	Ú).
5	Noten	über	einer	Silbe	je	(oder: ,)
6	,	,	>	,	,	(oder: (oder:

Schon der Querstrich unter der vierfachen Ligatur mag die Grenze der sichersten Zeitwerte andeuten. Wenn Reihen von 8 oder vollends mehr Noten erscheinen (was in den uns vorliegenden Hymnen- und Sequenzmelodien kaum oder doch verhältnismäßig selten vorkommt), so wird es immer schwerer, die progressive Abstufung konsequent dafür zu behaupten und entsprechend in modernen Noten darzustellen. Immerhin wollen wir ja die Melodien nicht in die Zwangsjacke eines mechanischen Militärmarsches geschnürt wissen. Hiergegen sprächen chen die beinahe überladen scheinenden Quintolen, Sextolen, Septolen etc. Es sind Verschnörkelungen, deren Bestandteile zwar in etwas raschem Tempo gesungen werden dürfen, bei denen aber trotzdem Ritardando und Fermaten wohl denkbar sind als Anklänge an den frei liturgischen Stil1).

Im Allgemeinen ergeben sich, vorausgesetzt einen geraden, zweiteiligen Takt, für die Choralnoten, welche in gewissem Sinn mensuriert sind, am leichtesten bestimmte Regeln bei Versmaßen, wie das jambische und trochäische. Bei andern, wie das sapphische, genügt, um dieselben in Geltung zu erhalten, meistens ein gelegentlicher Taktwechsel.

Abgesehen von solchen Eigentümlichkeiten spielen Unterschiede rein graphischer Natur auch in diesen mittelalterlichen Handschriften eine wesentliche Rolle.

Dass sie an einer Mensuration im oben genannten Sinne nichts ändern, mögen einige fragmentarisch vorausgeschickte Beispiele bestätigen. Zwar gehören dieselben einer (sauber geschrie-

¹⁾ Wir verweisen auf unsern Versueh, eine Art von Zwischenwert zwischen Achteln und Sechszehnteln in einzelnen Beispielen darzustellen. Ein entsprechender Modus galte vielleicht schon für die »Quintolen« etc.

nen) Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, also dem ausgehenden Mittelalter, aber sie sind deshalb nicht weniger typisch zugleich für frühere Zeiten.

Cod. germ. (Mon.) 716 schreibt in der Sequenz; Missus Gabriel de celis«, auf Bl. (35 und) 36;



varianten keineswegs auf jedesmal veränderten Vortrag zu schließen brauchen. Wohl aber aus den Versionsvarianten. Und mit diesen

Wohl aber aus den Versionsvarianten. Und mit diesen müssen wir uns vor Allem beschäftigen:

zuerst innerhalb derselben Hymnen und Sequenzen;

dann bei gleichen Hymnen und Sequenzen in parallelen Handschriften 2):

Die hier nicht geschwärzten Noten stehen über den gewöhnlich gedruckten Wortsilben.

²⁾ Es werden hier bisweilen auch Fragen berührt sein, die genau genommen im ersten Kapitel zur Sprache kommen müssten, sich aber in den ganzen Zusammenhang des zweiten ebensogut hineinfügen lassen.

endlich wird sich daran ganz von selbst eine Übersetzung von Melodien zu verschiedenen Versmaßen anschließen. Natürlich können wir aus dem reichen Material nur eine kleine Auswahl treffen.

Erstes Kapitel.

[Korrespondierende Melodieteile in einzelnen Hymnen nnd Sequenzen.

§ 1.

· Christe du pist liecht und der tag « 1).

Die Punktnote ist der Elementarbestandteil der sämtlichen Ligaturen und Konjunkturen in der Choralpotation. Dass sie aber schon an sich bei metrischen Hymnen- und Sequenatexten augenscheinlich mit variablem Werte bedacht d. h. alterierbar ist, sohald sie sich rhythmischen Freiheiten des Versmaßes anuschmiegen hat, wird bald einleuchtend werden. Denn durch die Ersetung einer langen Silbe mit zwei kurzen wird weder textlich noch musikalisch das Metum erweiten.

In unserm Hymnus sind die einzigen Ligaturen (in Z. 1 auf der zweiten und dritten, in Z. 4 auf dritten Silbe). Podatus und Plica?). Sodaan erscheint in v. 1 Z. 3 — aber nicht mehr in v. II und den folgenden an der entsprechenden Stelle?) — die Punktnote mit dem Anhängsel eines kommafürmigen Hakens!). In dieser Handschrift, wie auch in andern ungefähr gleichzeitigen Doktmenten, kann sie keine rhytmisch gewichtigen Veränderungen anzeigen wollen, sondern höchstens auf Fermaten oder kräftigere Hervorhebung der Silbe deuten. Ja, nicht einmal das immer, wie wir an späteren Beispielen besser sehen werden. Zudem fehlt der icharkteristische Haken mancherorts, wo wir ihn vermuten sollten, und ob er ursprünglich das Zeichen für einen under andern Version. In den Rhythmus gewiss gleich. In dieser Hinsicht ist er jedenfalls überhaupt von keinem Belang in der einen oder andern Version. — Wir werden, schon

Cgm. 715 Bl. 106 ff. Cf. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied etc.
 II Nr. 563 S. 430. — Für die Notentypen vgl. Taf. XI.
 S. die Zeichen auf S. 11 und 13.

Dieselben sind in dem genannten Münchner Manuskript alle mit Noten versehen.

⁴⁾ S. das Zeichen auf S. 20, 65; 90, 91.

um das in der Übersetzung regelmäßig beobachtete Versmaß zu wahren, bei dem vorliegenden Hymnus notieren dürfen:

Das Schluss--Amen« besteht aus einer sechstönigen und einer zweitönigen, hier offenbar teilweise langsamen, Figur, etwa ==



§ 2. >Veni creator spiritus «2).

Ist uns die deutsche Übersetzung von Hymnen- (und Sequenz-)Versen eine Gewähr für den liedmäßigen Vortrag auch ihrer Melodien, so geben uns die lateinischen Urtexte nicht weniger Anlass zu einer solchen Annahme. Ohne dieselbe entstünden im vorliegenden Pfongstgesang allein durch die Notenverzierungen: Zeilen von ungleicher Länge, und Kade z. B. (s. o. S. 51) dürfte daran keinen Anstoß nehmen, wenn folgendes Schema herauskäme:

^{1;} S. das Zeichen auf S. 17; denn die Notengruppe besteht aus: Punkt, Punkt, Torculus, Punkt — Podatus. Für die Übertragung des Ganzen s. Notenbeilage Nr. 1.

Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 104 S. 75. — Für die Notentypen vgl. Taf. XIV. Allerdings ist Clm. 19202 eine Prachthandschrift in Folioformat. also auch mit großer Schrift.

Wieder sind es fast durchweg der Podatus und die Plica, welche die Ligaturen darstellen. Einmal, in Z. 4, taucht nun auch der Torculus auf. Wir transskribieren die erstgenannten Tonverbindungen unbedenklich, wie in § 1, und den Torculus

§ 3. O lux beata trinitas «2].

Dass dieser altkirchliche Hymnus vielleicht nicht nur lose Beziehungen zu griechischem Hymnengesang zeigt, hat Gevzett wahrscheinlich gemacht (s. o. S. 69 und 70); und auch in der uns bekannten Form wird sich sein rhythmischer Charakter nicht verloren haben.

Über der zweiten Silbe der ersten, resp. der zweiten Zeile welche aus genau derselben melodischen Phrase gebildet ist, Mez Z. 1] erblicken wir eine vierfache Ligatur, den Climacur resupinus. Sonst kommt, abgesehen von der Punktnote, nur der Podatus vor. Gemiß dem in § 2 benützten Schema schreiben wir in Z. (1 und 2):

3 4.

» A solis ortus cardine « 4).

Eine ähnliche Umschreibung des Haupttones auf einer Silbe, wie im Hymnus • O luz beata trinitus• findet sich sehr oft gerade auch an Zeilenschlüssen. Da mag nun ein Ritardando auf dem letzten Ton der Figur, und vielleicht selbst eine Dehnung der ganzen angebracht sein.

So notiert die eben citierte Handschrift in A solis ortus cardine« über Zeile 3: Christum canamus principem einen Porrectus⁵) und Podatus (eng zusammen).

S. das Zeichen auf S. 17; Mettenleiters und Bäumkers Übertragung und Notenbeilage Nr. 2.

Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 60 S. 52.

^{3/} S. das Zeichen (Climacus resupinus) auf Taf. X Z. 3 von unten als ersten Teil der achttönigen Ligatur über meisterschaft. — Ferner Mettenleiters und Bäumkers Übertragung, und Notenbeilage Nr. 3.

⁴⁾ Clm. 19202 cf. Wackernagel I Nr. 48, 49; 52, 53 S. 45-48.

⁵⁾ S. das Zeichen auf S. 17.

Wir zögen trots des gerade Bemerkten die Auflösung in derjenigen vor, welche der lauten würde, z. T. weil auf den drei anderen Schlusseilben einfache Punktnoten stehen, z. T. aus Gründen, die im zweiten Kapitel zur Sprache kommen sollen. Denkt man sich die Einzelnoten auch fermatisch ausgehalten, so braucht man doch noch keinen Doppelwert für sie anzunehmen. Außer den uns bereits geläufigen Ligaturzeichen (Podatus und Plica) bieten sich hier weiterhin Besipiele

für die aufsteigende Spissa (den Seandicus)) in: Z. 1 über cardine; Z. 3 Christum; Z. 4 . . . virgine.

Das rhythmische Schema dafür mag also (wie z. B. beim Torculus):

§ 5. A postolorum passio «3).

Schon für das Interesse an variierenden Schreibarten ist hier das und jenes Anziehende, u. a. bei einer größeren sechstönigen Ligatur vorhanden. Man achte nur darauf, wie sie in v. I Z. 4 durch den Podatus mit nachfolgenden vier (rhombischen) Punkten ausgedrückt wird, in v. II und III Z, 4 dagegen durch den kombinierten Torculus und Climacus 4). Die kleinen Nötchen haben also, schließen wir (wie die Paléographie, s. o. S. 32) dieselben Einzelwerte zu beanspruchen, wie die quadratischen, in Ligatur resp. Konjunktur stehenden Noten, und zwar würden wir nach dem Prinzip, die Notenwerte im Ganzen nach der Noten zahl über einer Silbe zu bestimmen, hier ungefähr Achtelssextolen (zweimal drei Achtelstriolen) supponieren. Die fünffache Ligatur über jeder letzten Silbe eines Verses ergäbe wieder Achtelsquintolen und vollends die achtfache Ligatur, welche die dritte Melodiezeile beschließt - Sechszehntel! Kein Zweifel, dass man den Einfluss des liturgischen, kadenzierenden Stiles nicht vergessen darf. Doch wäre es sicherlich ebenso falsch, jeder Note der verschiedenen Ligaturen den Wert einer Einzel-

¹⁾ S. das Zeichen (Scandicus) auf S. 26 und r. B. auf Taf. IX (Zeile 3 von unten) bei >euch .

S. Wolfrums, Bäumkers und Gevaerts Übertragung, die Wiedergabe in Babsts Gesangbuch und Notenbeilage Nr. 4.
 Chm. 23046 Fol. 171b. cf. Wackernagel I Nr. 18 S. 19, vgl. Taf. VI.

^{4.} In I 4 bei coronam; in II 4 und III 4 bei: coronavit; adequavit.

note zuzuschreiben. Es sind offenbar ausschmückende Nebennoten an den Hauptton (a) gehängt worden, und da er zweimal wiederkehrt, so hat sogar in v. II der bisweilen nicht allzu peinlich genaue Schreiber die drei ersten Ligaturnoten zu der Note der vorangehenden Silbe geschlagen 1). Sie gehören indessen nicht hierher; denn für diese viertönige Ligatur wäre der Podatus mit zwei ihm folgenden rhombischen Nötchen das gegebene Zeichen 2). Ebenso verhält es sich mit dem scheinbaren Climacus in v. I Z. 2 über seculi, wo die beiden letzten Tone von der Schlussfigur der Zeile losgelöst sind. Immerhin wecken derartige graphische Willkürlichkeiten die Vermutung, auch beim Gesang könnte in der Verteilung der größeren Tonfiguren auf die einzelnen Silben einige Freiheit geherrscht haben; aber bei der Übertragung in unsere Noten sollen die alten Handschriften soviel als möglich direkt zur Grundlage dienen, sonst wäre allerdings, von vornherein jede Gewissheit ausgeschlossen.

Die kleineren Ligaturen lassen sich rhythmisch leicht in ein ehenmäßiges Gefüge bringen und es seien deshalb nur nöch die Doppelnoten über der ersten Silbe jedes Verses, sowie diejenigen über der letzten der zweiten Zeile besonders erwähnt. Sie sollen wohl eine nachdrückliche Betonung veranschaulichen. Oder ist es — in der römischen Quadratnotenschrift — ein Pressus mit angefügter Note? Anders ausgedrückt: eine tremolierende Plica? (vgl. deshalb § 8, S. 143). Vermutlich, ja.

Nach all dem Gesagten schematisieren wir nun folgendermaßen:

¹⁾ Bei presules.

²⁾ Vgl. Taf. VIIIa in »Almi prophete« Z. 2: clarus u. s. w.

³⁾ S. Notenbeilage Nr. 5. - Clm. 23046 hat die Eigentümlichkeit, dass

§ 6.

»Verbum bonum et suave« 1).

Da wir uns gerade mit der Quadratnotenschrift befasst haben, so mag eine in ihren Typen notierte Sequenz hier die neue Reihe eröffnen. Sie bietet als solche sofort einen Vorteil, den die einzelnen Abschnitte der Hymnenmelodien durchaus nicht in allen Handschriften gewähren:

 Es haben bekanntlich die Halbstrophen eines Verses fast jeder Sequenz unter sich dieselbe Melodie.

2) Die meistens im gleichen Metrum gehaltenen Ganzverse haben verschiedene Melodien.

Sind nun diese in den jüngeren Sequenzen »liedmäßig« geworden (s. o. S. 53, 54; 61; 67; 74), so muss sich ein rhythmischer Charakter gerade nicht zum wenigsten in den Ligaturen kundthun.

In v. I der genannten Sequenz ist die einzige Ligatur ein Podatus: Z. 3a per quod christi fit conclave.

Z. 3b virgo david stirpe nata.

Abgesehen von einer Doppelnote auf der zweiten Silbe (Z. 1a verbum . . . – Z. 1b per quod) ist alles so einfach als möglich gehalten.

Anders in v. II. Hier finden sich Clives an folgenden Stellen:

Z. 1a Ave veri salomonis.

Z. 2a Mater vellus gedeonis.

NB. Z. 2 b ave prolem protulisti hat statt dessen nur eine einfache Note.

Podati finden sich in Z. 1 und 2 über der ersten Silbe, und in Z. 2 auch über der dritten; zudem in Z. 4a laudant puerperium; Z. 4b vitam et imperium.

v. III schreibt wieder lauter einfache Noten und das Ganze schließt mit »Amen«: Torculus — Podatus.

er, zwar nicht überall, aber doch sehr oft bei Hymnen ungefähr in deren Mitte das Wort adivisios verzeichnet.

Eine Randglosse [Fol. 172 b) bemerkt: Ad nocturn[um] (oder: nocturn[a] ymnus Eterna christi munera et non dividitur. — Oder [Fol. 169a ist überschrieben: Michael,is' Arch angeli] ymnus ad utramque vesp[eram] et ad nocturnum] et lau'des) dividitur.

Dieselben Hymnen wurden nämlich oft auf die verschiedenen Gebetsstunden verteilt, und dieser Gebrauch hat sich bis heute in der katholischen Kirche erhalten.

Cgm, 101 cf. Wackernagel I Nr. 208 S. 133. — Für die Notentypen vgl. Taf. II.

Nimmt man einen zweiteiligen Takt an, so behalten die Clives und Podati überall denselben Wert für ihre Einzelnoten; sonst müsste man, bei dreiteiligem Takt, einen wechselnden Wert annehmen (s. o. S. 44, 45).

Ferner liegt kein Grund vor, v. II plötzlich in breiterem Tempo sich gesungen zu denken, als v. I und III. Die Missrerhältnisse springen, wenn man dies thut, ebenso in die Augen, wie in der Melodie von Veni creator sp. (§ 2).

Über die Doppelnote in v. I Z. 1 werden wir an anderer Stelle unsere Vermutung aussprechen!).

8 7.

PLuem georartet, ros an doren «

Der eben besprochenen ist nahe verwandt die Sequens Lauda sion salexotorens, und deren Melodie ist durch den Mönch von Salzburg ein deutscher Text untergelegt worden. Ihre Gestalt in solcher Version kann uns den und jenen lehrreichen Wink erteilen, eben weil sie einer Übersetung angepasst ist.

Von Ligaturen finden sich darin die zwei-, drei- und vierfache, die letztere meist als Climacus resupinus, als Virga subtripunctis oder als Scandicus flexus³].

Die dreifachen sind hier: Scandicus, Climacus und Porrectus; die zweifachen: Podatus und Plica. Das Versmaß, wiederum vierfüssige Trochäen, lässt uns für die ebengenannten Notenverbiudugen je den Wert von zwei Viertelsnoten setzen, also z. B. Ia Z. 2

III a. Z. 2, ist an dir be-stätt ye stä-ter

Die Plica vertritt, wie überhaupt oft, hier die Stelle der Clivis (s. u. zweites Kapitel)³). Wenn nun in II b 2 geschrieben

S. Notenbeilage Nr. 6 (und oben S. 44, 45) und Bäumkers Überragung.

²⁾ Cgm. 715 Bl. 6 ff. cf. Wackernagel II Nr. 581, S. 443, 444. — Für die Notentypen vgl. Taf. XI.
3) Se. fl. = Clivis pracbipunctis, s. zur Erklärung der Terminologie für

die häufigsten Ligaturen die Tabellen in Pal. mus. I. 52 und II 33 ff.

4) Bl. 6 a und Bl. 7 a.

^{5;} Etwas abweichend von Pal. I 128 nennen wir beständig die dort unter

ist: Sein haupt wird von dir geprochen •, so könnte diese Notierung an sich ein Äquivalent für Plica (resp. Clivis) darstellen, und Ähnliches ist in der Choralnotenschrift nicht selten. Hier aber liegt eine naive Korrektur vor, bestätigt als solche durch den Custos am Ende der einen Zeile d. h. hinter dem Wort >sein < 1).

Den Climacus lösen wir in Viertelstriolen auf z. B. in:

und statt des Climacus ist Plica und Punkt über die beiden kurzen Silben gesetzt, offenbar um sie auch in der Notation deutlich auseinander zu halten. Soll also die Triolenbewegung nicht aufgegeben werden, so muss der Punkt, welcher der Plica folgt, mehr als gewöhnlich in seinem Werte sich reducieren lassen 3). Gemäß dem Schema für die Worte übersetzen wir nun;

Eine weitere Möglichkeit wäre freilich, wenn ein selbst in der Musik zum Ausdruck gebrachtes Versmaß angenommen wird,

Allein schon im Hinblick auf v. IIIb darf man die erste Lösung vorziehen.

Die einzelnen Bestandteile des Porrectus werden ebenso den Wert von Viertelstriolen besitzen z. B. in v. Va 1: Es kam trostung Abrahamen 4 : und in IX a 4 und der tempelgang caue hant 51.

Die vierfachen Ligaturen sind konsequenterweise als Achtel-

C und D als »Clivis« klassificierten Zeichen »Plicae«, um den graphischen Unterschied festzuhalten und ferner im Hinblick auf unser drittes Kanitel. speciell § 11 (S. 196 ff.). Auch giebt die Pal. niemals liquescierenden Tonen den Namen »Plica« in ihren Tabellen.

³⁾ Dasselbe gilt natürlich von den beiden Elementen der Plica. Bl. 7 a. 4) BL Sa. 5) Bl. 10 a.

noten zu übertragen (: In Ha 1 Lobleich wer du pey den sachen!) (Climacus resupinus), VIII a 1 Hoch Sybill in dem gestieren?) (Virga subtripunctis), XI a 5 So erschreckt uns nyemands dro3) (Scandicus flexus.). Eine rhythmisch feste Basis hat schon I Z. 1 geschaffen. Da nun dieselbe immer wieder hervortritt (in v. V 1, 2; IX 1, 2, 3; XI 3, 44), so ist kein Grund vorhanden zu der Annahme. dass im Übrigen durch Ligaturen das Versmaß bald so, bald so zerdehnt werden müsste.

Außerdem sind in dem vorliegenden deutschen Texte lange Silben hie und da durch zwei kurze ersetzt, und diese Thatsache, im Zusammenhang mit einer entsprechenden Notation, liefert uns abermals einen Beweis für die liedartig ausgeprägte Melodie. So heißt es in Va 1: Chint-leich mo-y-ses ward gefunden ◆ ◆ 5) — dagegen in Vb: sue der exett der pasch wart glü-en ◆ 6). Oder IX a 3; der kti-nig opher nach dem steren ?) wieder zwei Punkte); dagegen IX b 3: wein aus wasser in sechs krügen8) (ein Punkt).

Der Punkt mit dem hakenförmigen Anhängsel wird hier recht willkürlich bald verwendet, bald weggelassen. Scheinbar als Anfangsnote dient er in Ia und b 19, aber in IIa110) fehlt er an erster Stelle.

Würde man darauf Gewicht legen, dass er über Diphtongen auf einen liquescierenden Ton deute, so ist dagegen nur zu vergleichen Ia 3 hallsam und Ib 3 mueter: 4 11). - Wollte man aus seiner Existenz auf einen dreiteiligen Takt schließen und ihm den Doppelwert einer Punktnote beilegen, so müsste er in den meisten Fällen gesetzt werden, wo nur ein Punkt notiert ist. So gerade im Verlauf von Ia 1. Manchmal tragen ihn sogar unbetonte Silben in dieser Sequenz; so III a 2 ist an dir bestätt ye stäter 12 (vgl. dagegen IIIb 2 mannig czaichen dich bedewtet 13 - mit einfachem Punkt).

Weil darum sein Gebrauch ein spontaner ist, verändern wir seinetwegen den angenommenen Rhythmus nicht.

Im Schlussvers lautet übrigens die Notation in XIa 5 bei: so erschreckt uns nyemands dro - (Punkt,) Climacus, Punkt: und statt dessen in XIb 5 o du suesse Maria - (Punkt), Virga subtripunctis und Doppelnote mit angehängten Haken. Zu übersetzen wird hier dieses Zeichen sein mit: 214 --

12 Bl. 7 s.

²⁾ Bl. 9b. 3) Bl. 11b.

⁴ Bl. 8 a u. b; Bl. 10 a u. b; Bl. 11 b u. 12 b. 5: Bl. 8 a. 6: Bl. 8b. 7: Bl. 10a. 5) Bl. 10b.

¹¹⁾ Bl. 6a. 9 Bl. 6a. 10 Bl. 6b. 13 Bl. 7b.

¹⁴ S. Notenbeilage Nr. 7.

§ S.

» Ad honorem summi regis«1).

Diese Sequenz stammt aus einem Buch, welches Otto von Bambergs Thaten und Wirksamkeit in Pommern schildert und in seinem musikalischen Teil eine Liturgie zu Ehren des Bischofs enthält.

Ad honorem summi regis- hat sich bisher nur in der eben genannten Handschrift aufgeseichnet gefunden und zwar als zweite Sequenz, während die erste - Gratulare sponsa christi-(a. u. zweites Kapitell auch sonst noch erhalten geblieben ist. Mehr als vierfache Ligaturen kommen hier nicht in Betracht; dagegen öfter ursprünglich liquescierende und tremolierende (?) Töne als in - Gratulare sponsa christi-.

So bereits in 1a 1 Ad honorem summi regis — der Punkt mit Komma; Ib 1 Mentis votum sit erectum notiert einfach: Virga.

II a ! Adest novus in deserto hat wieder das fragliche Zeichen;
II b ! Qui perversos dirigendo aber: Plica. — Dann steht es in
III a 2 nam verbum quod explanavit — und wird ersetzt in

III b 2 et prudenter dispensando — durch den Cephalicus! (P)².
In III b 3 rem ecclestasticam sehen wir sogar dafür: Clivis

mit Komma vgl. redegit in fabricam.

Ähnlich in IVb 3 nil mundanis inhians: Plica mit Komma

(1) vgl. et egyptum spolians 3).
Umgekehrt verwendet der Schlussvers VII a 2 cursum vite

ste dispone die verständliche Plica.
VII b 2 fac ut sanctis sint conformes — die Punktnote mit

Auch VIIa 4 virtus abstinentia — die letztere und schließlich VII b 4 septiformi gratia — kurzweg: Punctum.

Dass wir es mit einer, hier vermutlich nicht bloß mechanischen Nachahmung der Neumen zu thun haben, liegt so ziemlich auf der Hand. Wir bringen deshalb das Komma bei den Ottosequenzen immer durch eine kleine Nachschlagsnote zum Audfruck. Sollte diese Auskunft über das auf S. 31 (Z. 10—12 von unten, Gesatgte entschiedener hinausgehen, so wird sie hoffentlich nicht verbösern, sondern verbosern, sondern verbosern,

Zur Annahme eines besonderen rhythmischen Wertes für

¹⁾ In: ST auf den letzten Blättern der Handschrift

² S. das Zeichen auf S. 11 Anm. 2.

³⁾ S. das Zeichen auf S. 34 Anm. 4 und auf Tafel IX Z. 3 v. o. über: stunden c.

das Komma ist man ja nicht gezwungen und zudem ist der Wechsel zwischen einfachen Noten und dem Punkt mit Komma (V. 1a 1 und b 1; VII a4 und b 4), sowie zwischen diesem Zeichen und Cephalicus (V. III a 2 und b 2) allzu charakteristisch, um aus bloßem Zufall entstanden zu sein. Aber auch die schäffer ausgeprägten Ligaturen (Plüca und Cilvis) sind wohl zu beachten.

An die Herkunft der Choralnotenschrift aus der Neumenschrift erinnern ferner die duplieierten Töne. Auch durch sie wird der Rhythmus nicht wesentlich verändert worden sein. Vielleicht trägt die Bequemlichkeit, alle zusammengebrings, Noten sozussagen mit einem einzigen Federstrieh inzuwerfen, oft zu Ausgestaltungen der Ligaturen bei, wo derselbe Ton zweimal direkt nach einander wiederkeht (s. u. zweites Kapitel).

Abgesehen hiervon wird es sieh mit einem Doppelton ganz ähnlich verhalten, wie mit den verschiedenen Bestandtellen einer Ligatur; seine beiden Noten mögen ihren Wert gegenseitig alterieren, bei einer Plica mit dem ihrem ersten Bestandteil vor-

Gerade mit dieser Supposition gelangt man zu dem Schlusse, sei es, der duplicierte Ton werde stärker accentuiert, sei es, er müsse tremolierend vorgetragen werden (wie der Pressus)?).

In der Sequenz Ad honorem wird geschrieben Va 1 hoc est laus beseleelis — die duplicierte Plica mit Komma.

V b 1 Ex oblatis et ex donis - nur die einfache.

Dupliciert erscheint die Plica noch in II a 1 adest novus in deserto

iia l adest novus in deserto

II b 1 qui perversos dirigendo, also diesmal auf unbetonten Silben, und in

IV a 2 felix otto ditans eos

b 2 spargit opes et partitur.

1) Analog ware dann aufrulösen z. B. die Plica mit vorgesetzten Doppelnoten:

2) Vgl. Coussem. Ser. IV 232 Sp. 2 and 233 Sp. 1: Si ceim in usa lines and in usa construction of equations, auts exampleres, invente fuerint, tantum erunt duse notae de quibas prima erit longa quatuor temporam et l'orata, alia vero nota ex duodos temporluss fetr, et dudicir in gutture dupli esta etc. — Simon Tunstede, der dies schreibt, sett also etva das tempa perfectum voraus. — Nam natura plani cantus non est nee decess, ut tot notae in uno loce super unam allaham ponentur; est enim vitium scriptoris notae view opsimum implet, nec curant, niai ut argestum lucrantur; tanen habeo eos in parte excusstos, quis omnes notatores non sunt cantores, nec seriptores; sunt clercli, vere pictores seim sunt.

Wir wählen bei der Übersetzung das Sforzatozeichen und fügen noch trem. in Klammern bei 1).

Zweites Kapitel.

Entsprechende Bestandteile der Hymnen- und Sequenzmelodien in verschiedenen Handschriften.

§ 1.

»Christe qui lux es et dies« = Christe du pist liecht und der tag (vgl. erstes Kapitel § 1).

Die große Handschrift Clm. 19202, die wir früher schon benützten (s. o. § 4 z. B.), hat einige Vernierungen mehr als die Melodie bei der Übersetzung in Cgm. 715. So notiert sie Z. 2 noctis tenebras detegis — mit je einer Plica.

Z. 3 lucisque lumen crederis - mit Porrektus.

Man bedenke, dass Cgm. 715 in Z. 2 du dekhest ab dy finstem neht — nur Punktnoten in Z. 3 -des liechtes liecht 7e in dir lag. die Punktnote mit Komma schreibt, so wird es uns auch von dieser Seite her nahe gelegt, die Plica in zwei Viertellsnoten, den Porrectus in Viertelstriolen auffusioen?

§ 2.

Veni creator spiritus = KUm herr schepher heiliger geist (vgl. erstes Kapitel § 2).

In dem Cantionale Lipsiense³) zeigen sich graphische Freiheiten, wie wir sie bei diesem Hymnus in Clm. 19202 nicht gefunden haben. Sie beruhen aber nicht auf Nachlässigkeit, und wir sind daher berechtigt, als gleichwertig anzunehmen:

 Virga und Punkt z. B. in I 2 visita — Punkt, Virga, Punkt⁴).

2) Plica und Clivis,

Während die Münchnerhandschrift nur die Plica verwendet, wird sie in der Leipzigerhandschrift auf I 1 . . . creator . . . und I 3 . . . superna durch die Clivis ersetzt 5.

¹⁾ S. Notenbeilage Nr. 8. 2) S. Notenbeilage Nr. 1.

³⁾ Stadtbibliothek zu Leiptig aus der Bibl. von C. P. Becker. — Für die Notentypen vgl. Taf. IX—XI. Die Virgen und Ligaturen sind freilich etwas schlanker.

⁴⁾ Cf. auch I 3 imple . . .: Virga, III 3 tu rite . . .: Punkt

⁵⁾ Cf. auch II 3 fons vivus . . .: Plica,

II 3 infirma nostri . . .: Plica, Clivis (umgekehrt in I 3).

Lebhafter rhythmisiert als Clm. 19202 schreibt das Cantionale Z. 3 immer tatt des Podatus einen Scandieus z. B. 1.3 imple superatus gratia. In IV 2 bringt infunde amorem cordibus den Anfangston zweimal. Allein, obwohl eine Silbe zuviel in det Zeile steht, so wird doch naturgemilä me hesten bei infunde amorem eine Art von Elision musikalisch ungefähr folgendermaßen fühlbar geworden sein 19:

Demnach²) ist nicht bloß der Punkt, sondern auch die (gleichbedeutende) Virga alterierbar. Die beiden Zeichen bilden hier zusammen sozusagen einen Podatus.

Wie Cgm. 715, enthält auch Cgm. 1115 Übersetzungen des Mönchs von Salzburg, u. A. eben eine des Hymnus Veni creator spiritus.

Die Melodie scheint indessen in Bezug auf Tonschritte inkorrekt, vermutlich vor Allem infolge unrichtiger Schlüsselvorzeichnung (oder weil die Noten teilweise an den falschen Ort geraten sind.)³).

Da nun dieselbe Anomalie bei der Übertragung des Podatus im nächsten Beispiel ebenso vorhanden ist, und wir sie dort hoffen erklären zu können, so sei der schwerfällige Text: «Kum herr sehepher heiliger geist- an dieser Stelle nur genannt.)

§ 3.

O du selige dryfaltikait« = O lux beata trinitas⁵) (vgl. Erstes Kapitel § 3).

Auf dem gleichen Blatt wie »Kum herr schepher« etc. findet sich auch eine deutsche Version von »O lux beata trinitas«.

Der mehrfachen Unregelmäßigkeiten wegen stellen wir die beiden Texte neben einander:

3) So beginnt der Hymnus:

4 S. für alle Versionen Notenheilage Nr. 2. — Wackernagel hat den deutschen Text nicht.

 Cgm. 1115 Bl. 34. Die Noten- und Buchstabentypen sind diejenigen von Cgm. 715, wenn auch sauberer geschrieben. Vgl. also Tafel XI.

Bernoulli, Choralmotenschrift.

¹⁾ Vgl. auch Pal. III 72.

Die Notation ist bei dieser Zeile: Virga, Virga, Punkt, Virga, Virga, Plica, Punkt, Virga, Punkt.

- - - - - - - - -Z.1 O lux beata trinitas O du selige dryfaltikait - 4-1-4-4

Z.2 et principalis unitas und vödris-te fainikait 4 - 4 - 4 Z.3 jam sol recedit igneus yeesund weicht die fewrein sunn

Z.4 infunde lumen cordibus genss ein das liecht der herczen.

Wir bemerken sofort: über »selige« ist selbstverständlich ein Ton eingeschoben worden und man wird ihn, sowie denjenigen, der ihm gerade voraufgeht, im Werte zu halbieren, oder dann, mit besserer Betonung, zu scandieren haben:

- 100 1 O du seli ge etc. 1).

Umgekehrt fehlt in Z. 2 eine Silbe; trotzdem sind sämtliche Tone beibehalten, wie wenn die Übersetzung rhythmisch genau dem Urtext entspräche. Also müssen zwei von ihnen, und zwar die über »vödriste« stehenden zusammengezogen werden. Zwar bilden sie die Ligatur des Podatus, allein diesmal, will man den ursprünglichen Rhythmus nicht verletzen, und sich an die Originalfassung beim lateinischen Text erinnern, jeder mit seinem angestammten Wert 2].

Entsprechende Lösungen mögen für Z. 3 yeczund weicht . . . und für Z. 4 . . . der herezen gelten 3). Zu dieser Anschauung führen Z. 2 und 3 auch desshalb leicht, weil die Bestandteile des Podatus hier nicht aneinandergehängt sind. Wollten wir indessen darauf bauen und nicht vielmehr auf das Versmaß oder auf die Accentuierung der Worte, so entstünde plötzlich eine kürzere Schlusszeile. Denn sie trägt das gewöhnliche Podatuszeichen. Möglich ist immerhin die Annahme von ver-

kürsten Melodieabschnitten bei Z. 3 und 4, weil, verglichen mit der lateinischen Grundversion, auch eine Note in ihnen wegfällt 1.

Bei dem in § 2 genannten Hymnus: »KUm herr schepher« etc. übersetzen wir den Podatus in Anlehnung an den glatten lateinischen Originaltext:

indem wir wie bei der zweiten Zeile von »O du selige dryfaltikait« verfahren.

. .

A solis ortus cardine = Von anegeng der sunne klar (vgl. Erstes Kapitel § 4).

Der weitverbreitete Hymnus liegt uns in mehreren handschriftlichen Überlieferungen vor. Zwei davon haben die römischen Choralnotentypen, nämlich ein Missale ²] und Clm. 9508 ³).

Den Salicus bei Christum giebt ersteres wieder durch eine rechts nach oben gestrichene Note, welche so mit dem Podatus verbunden ist¹). Dieser seinerseits hat übrigens in dieser Handschrift immer einen kleineren Notenkopf bei seinem zweiten Bestandteil, als bei dem ersten, der (wie auch die Einzelnoten) sehr breit geschrieben wird. Bei principenn sind Portetus⁹ und Podatus ebenfalls gleichsam in einem Zuge notiert.

1) j	und	weic	ht die	few	-rein	sunn
geuss	ein	das	licht	der	her -	czen

s. Notenbeilage Nr. 3.

NB. Die Übersetzungen von Veni creator spiritus und O lux beata trinitas des Cod. 1115 finden sich nicht in Wackernagel II.

2) Liturgiebuch in der Bibl. Peters.

 Die Ligaturzeichen sind so ähnlich geschrieben, wie im Missale, dass wir für dasselbe Tafel XII und XIII als Illustration benützen können.

4) Vgl. Tafel XII b auf der untersten Zeile die Ligatur über »ecclesia«, 5) Ein N-formiges Zeichen mit nach rechts, also nach außen gedrehtem Notenkopf. Nach innen gedreht ist er z. B. auf Tafel XIII a Z. 2 von oben über "discerpta.

- Wo aber Cod. 19202 bei demselben Worte principem nur eine einfache Note schreibt, wird nun ein Torculus!) gesetzt.

Ganz entsprechend verfährt Cod. 9508 bei dem auf die gleiche Melodie gesungenen Hymnus » Assunt festa jubilea «2) in Z. 3: (tota psallat) ecclesia.

Überhaupt ist er noch reicher figuriert und sogar einen Pressus sehen wir in der geschwungenen Linie über Laudum (Z. 4).

Eine deutsche Übersetzung von A solis ortus cardine geben Cgm. 715 und Cgm. 11153. Die Melodie in der einen und in der andern der beiden Handschriften zeigt kleine Abweichungen. So hat Cgm. 715: Von anegeng der sunne klar 4) nur einen Punkt, Cod. 1115 aber eine Plica. 5)

Auf sunne Cod. 715; einen Climacus Cod. 1115; eine Plica. In Z. 2 bis an ein ende der werllde gar hat Cod. 715: einen Podatus; Cod. 1115: einen Salicus. Dass die Plica (= Clivis) den halben Normalwert für ihre Einzelbestandteile in Anspruch nimmt, geht unseres Erachtens gerade auch aus dem deutschen Text hervor. So lautet er in Z. 2 ende der werllde und die darüber stehenden Noten sind zwei Punkte und zwar solche, die über dem Originaltext von Cod. 19202 (ad usque terre limitem) pliciert erscheinen. Das Missale hat eine Clivis dafür.

So wenig als Virga und Punkt für sich einen Unterschied im rhythmischen Werte markieren, so wenig thun sie das in den Konjunkturen (resp. Ligaturen). Und wenn die beiden Codices germanici in Z. 3 über krist christ für den Salicus notieren: Poda-

tus, Virga 🥠, so wird es bloß geschehen sein, um die kleine Terz zwischen dem ersten und dem zweiten Ton deutlich auszudrücken; denn kurz vorher steht in derselben Zeile das gewöhnliche Zeichen für diese Ligatur (g a c) (bei: Wir loben etc.)6).

Die fünffache Ligatur der beiden lateinischen Handschriften wird im Gesamtwerte der dreifachen ungefähr gleichkommen, selbst ein Ritardando und eine Kadenz vorausgesetzt?).

Auch in Z. 3 ist übrigens eine Punktnote auf derselben Tonhöhe mit derienigen von Christum canamus in den Melodieabschnitt eingeschoben bei den Worten wir loben den suessen

¹⁾ Notenverbindung wie auf der untersten Zeile von Tafel XIIb über »laudum« und schon über »ecclesia«.

²⁾ Vgl. Tafel XIIb. Cf. Wackernagel II, Nr. 562, S. 430. 4 Bl. 127b. 5) Bl. 39,

⁶⁾ Vgl. S. 84 Anm. 4. Der Salicus hat immer zwischen zweien seiner drei Tone ein größeres Intervall als die Sekunde (im Unterschied vom Scandicus); s. noch hierzu Coussem. Ser. III 430 (a) die Zeichen für Scandicus und Salicus. 7) In Pal. I 52 und II 33 ff. ist sie nicht aufgezählt.

Also wird das Schema wohl am besten sein:

Wir haben nicht alle Dokumente für jede Einzelheit gleichermaßen berücksichtigt; aber soviel erhellt auch aus dem Gesagten, dass die rhythmische Ordaung der Hymnenmelodie durch derartige Verschiedenheiten, wie die citierten, nicht zerstört worden ist 1).

8 5

Ave maris stella = Ave meres sterne 2).

Wenn die Paléographie musicale (s. o. S. 64) sagt, die Anhäufung von Noten auf einer Silbe habe nicht ihre stärkere Betonung zur Polge und hierbei eben den Anfang dieses Hymnus beispielsweise anführt, so dürfen wir darin eine Unterstütuung für die Supposition von »Durchgangenoten» finden. Nicht bloß die erste Zeile weist über der unbetonten Silbe von stella merkwürtliger Weise eine fünfönige Ligatur auf (die Virga subtripunctis resupina). Z. 3 gefällt sich in dem nicht weniger eigenartigen Schmeck von Scandieus subtripunctis: ztque semper virgo.

Zudem überrascht uns noch eine Doppelnote in Z. 4: felix celi porta.

Auf den ersten Blick wird sie dazu veranlassen, ihr einen entsprechenden Doppelwert beizulegen. Allein, sobald wir Z. 3 berücksichtigen mit seiner einfachen Punktnote über virgo, ziehen wir vor, sie als tremolierende Note zu erklären und denken an die Definition des Johannes de Muris:

Pressus dicitur a premendo et minor continet duas notas ... et semper debet cito et aequaliter proferri4) Vielleicht ist

¹⁾ S. Notenbellage Nr. 4. — Das gedruckte Dodecachordon Glarena's mag bir als Beispië für die ligst uras e bliquae im gregorianischen Gesang ebenfalls angeführt werden. Die Clivis druckt es in der bekannten Weise, und einfach als sehräges Brich unmittelbar nach ein den der Le schrägen Strich unmittelbar nach einader is. B. ad usque terrae limitem christum canam us principem. Selbst der Torculus wird einrad dargestellt als Punkt mit nachböginedem Schögstrich (natum Maria: ...) Vgl. für diese Art, die Verbindung zweier Tone zu notieren, die Tafel XIIb und XIII au m.d. boswie speiell Tafel VIII die Doppelities auf der obersten und auf der visrtobersten Zeile, und den Scandicus flexus auf der untersten über vomtibus:

Cod. 19202 und Cod. 715 Bl. 149 u. 150 cf. Wackernagel I, Nr. 85
 Gr und II Nr. 594 S. 455.

³⁾ Vgl. Tafel X Z. 3 von oben die Ligatur über »beisset«.

⁴⁾ S. o. S. 13 Anm. 4 und SS. 145, 182 (§ 5 des dritten Teils).

es eine Art Pralltriller, wofür das gleiche Zeichen z. B. noch in den Klavierkompositionen von J. S. Bach benützt wäre!

Im Ganzen genommen, berührt schon durch ihren tonalen Inhalt diese Melodie eigentümlich; ihr hin und her sich wiegender Rhythmus nicht weniger:

Beliebt muss der Hymnus gewesen sein; denn auch ihn hat der Mönch von Salzburg übersetst und der nämlichen Weise angepasst. Wir fanden ihn ferner in dem Missale der Bibl. Peters, welches in den Ligaturen (und Konjunkturen) beinahe ganz mit Cod. 19202 übereinstimmt. Ja, es prägt deren Charakter als Schmuck eines Melodieteiles hie und da noch schärfer aus durch die rhombische Notenform⁹.

Statt der einfachen Note auf det (in Cod. 19202) und statt der Doppelnote auf portu setzt es freilich einen Porrectus. Einfache Noten dagegen hat es auf felix celi

In Cod. 9508 wird wenigstens die Melodie verwendet für die Hymnen Lucis hujus festa³) und Are vitis mitis 4).

Der erste derselben notiert übrigens eine liquescierende Plica, h. den Cephalicus über den Worten - http://w.c. und -eltgmisch 19 und beide haben eine viertönige Ligatur über der vorletzten Silbe der Schlusszeile; ebenso über der letzten von Z. 3 — wenn wir den mit einer Plica zusammengefügten Torculus entsprechend der Ligatur auf Tafel VI (z. B. Z. 4 bei nects) auflösen (beidemale = Podatus subbipunctis).

¹⁾ Vgl. auch Fr. Kublo, Über melodische Versierungen in der Tonkunst. Inauguraldisertation. Berlin (Kantutehung) 1896 bes. n. B. 8.11—13, 49. 29. 8. defür: stella; alma; virge und vgl. diesmal 2 der betreffenden Ligaturreichen auf Tafel VII 2.0 mmin i. v. focen et. ...; Z. 1. ... precodis. Nur ist im Missale hei der sechstönigen Ligatur der Podatus getrennt von der Virga subtripunctis geschrieben.

³⁾ Fol. LVI (b) und I.VII (a).
4) Fol. LVII (b).
5) Vgl. Tafel XIII je auf der obersten Notenzeile, und S. 12, Z. 1.

Hierin verfährt Cgm. 715 gleich wie Cod. 9508, nämlich bei der bereits erwähnten Übersetzung von Ave maris stella.

v. I Z. 3 lautet sewig magt in erne« und trägt einen Podatus mit der in ihrem ersten Bestandteil verdoppelten Plica.

III 3 . . . sund und schande: Torculus und Plica 1).

In II 3, wo auch der lateinische Text recht gezwungen verdeutscht ist, wird die Ligatur zerteilt in Torculus mit angehängtem und sodann alleinstehendem Punkt. Es wird infolge dessen wohl ein Auftakt angenommen werden können?. - Jedenfalls ist eine etwas stärkere Accentuierung des Doppelnotenzeichens, welches überall, auch in den Schreibvarianten, sich hält, kaum zu leugnen. Und haben wir bereits oben die Doppelnote in Cod. 19202 als »Pressus» uns gedacht und wären wir darin im Recht, so gäbe hier die eben besprochene einen weiteren Beleg für den wenigstens teilweise vibrierenden Vortrag der Tonfigur3]. Übrigens hat sich in Cod, 19202 bei dieser Auffassung dieselbe gerade als Verzierung schärfer ausgestaltet, wie umgekehrt seine Doppelnote über porta in Cod. 715 durch einen Podatus subbipunctis vertreten wird.

Eine kleinere Variante sei nur der Vollständigkeit wegen nicht übergangen. So notiert in I 1 Cod. 19202 über stella Podatus; Cod. 715: Virga 4).

8 6.

» Pange lingua« = »Lobt all czungen« b).

Der bekannte Fronleichnamshymnus variiert seine Melodie in so geringem Maße, dass man das Hauptaugenmerk recht wohl auf die Schreibvarianten lenken darf. So notiert Clm. 23046 den Podatus zwar viermal in der Art. wie z. B. auf Tafel VIII. drei-

5) Vgl. Cod. 23046 Fol. 159a und Cod. 715 Bl. 89b ff. - Cf. Wackernagel I. Nr. 233 S. 145 und II. Nr. 568 S. 433.

¹⁾ Bl. 149 (b). So auch in Cod. 9508 am Schluss der dritten Zeile. den na - men wan - del E - ve statt: 9: 0 ctc.

³⁾ Vgl. S. 143 Anm. 2. 4) Cod. 715 beginnt in I 1 die Virga subtrip. resup. mit einem Punkt, in II mit einer Virga und lässt ihr als Einzelnote hier den Punkt vorangehen. In V 2 ist die letzte Note des Climacus resupinus über malden« nicht, wie gewöhnlich die Virga, sondern ein Punkt. Dies Bemerkungen, die auch im ersten Kapitel hätten gemacht werden können.

Ein mehr graphischer Unterschied zeigt sich in seiner Schreibweise der ersten Note von Z. lüber: Pange, und der dritten über Z. 3 sanguintstque..., verglichen mit derjenigen des deutschen Liederbuches. Letzteres hat wieder einmal den Punkt mit angehlingtem Komma: Z. 1 *Lebt all cuusgen...; Z. 3 *und sein plast ... wihrend erstere Handschnift die Punktnote so einfach als möglich giebt, obsehon doch bei *Pange* ein liousesierender Ton einstene dürfter.

Der zweite Vere des Cgm. 715 beschränkt sich dann für die Anfangsmote gleichfalls auf den Punkt. Wenn übrigens hier die Plica von Z. 2 (*von der magt wandel blos*)?) analog dem Podatus in der Übersetzung des flymnus O lux beata tr. (z. o.) aufgelöst werden akt, so behalten diesmal am ehesten ihre beiden Bestandteile den Wert der Einzelnoten bei, und ein solches Verfahren stellt auch das Gleichgewicht des Rhythmus wieder her ?).

Alles Andere ist so selbstverständlich, dass wir keine besonderen Bemerkungen daran zu knüpfen brauchen. Den Schluss bildet ein liturgisch völlig freies »Amen. 5)

Die Melodie wurde indessen nicht nur zu dem berühmten Texte verwendet, sondern sie findet sich selbst in Gerbert's »Monumenta veteris liturgiae« als Hymnus zu Ehren der hl. Elisabeth⁶.

Was wir dort aus der gedruckten Reproduktion der betref-

Imnum de - o vox io - cun - da de-can - tent ce - cle - si - e

¹⁾ Unmittelbar darauf folgt der gewöhnliche Podatus: »misterium«.

²⁾ So druckt auch Glarean's Dodecachordon nur eine Punktnote als "Initiale". Wie Cgm. 715 hat es eine Virgs subtripunetis (und zwar mit rhombischen Punktnoten) über: mysterium. Endlich: das bekannte Chiviaesichen steht unmittelbar vor der ligatura obliqua in Z. 6: Rex effudit gentum; Cod. 2344'6 schreibt über beiden Sülen quadratische ligierte Noten.

³⁾ Bl. 90 a).

Bl. 92b.

⁶⁾ Band II (1776) Tabelle XXI:

fenden Handschrift herausgreisen wollen, ist die zweisache, absteigende Konjunktur (Virga und Punkt) in Z. 2: decantent ecclesie) 1.

Auch da haben wir einen Fall vor uns, wo die Notengruppe einer Plica oder Clivis, also einer Ligatur, entspricht²].

§ 7.

Crux fidelis inter omnes = > HEyligs kreucz ein paum gar aine (3).

An den eben besprochenen Hymnus erinnert die Anfangscile von »Pange lingua gloriosi«, welches Lied aber im weiteren Verlaufe sehon textlich von dem Fronleichnamsgesang sich unterscheidet und, was uns zunächst interessiert, als zweite Strophe von »Cruz zhelis« auch dessem Melodie untergelegt ist

So finden wir es u. A. in den Codices 10075 und 11764, in einer Handschrift des historischen Museums zu Basel⁴) und in einer

solchen der Bibliothek Proske zu Regensburg 5).

Gerade Cod. 19075 trägt eine unverkennbar nahe Verwandsschaft mit den Neumen zur Schau (vgl. Tafel III; auch Tafel II und V) und auf die Ähnlichkeit des Zeichens ommes mit dem Pressus bei Schlecht (s. o. S. 19) sei hier nicht nur verwiesen; wir geben es auch als zwei Viertelnoten mit einer durchstrichenen, tieferstehenden Achtelnote, dazwischen wieder und machen es durch ein übergeschriebenes »trem. besonders kenntlich. Denn die drei Punkte wollen sehr wahrscheinlich eben eine leichte Schwingung, eine Vibration der Stümme darstellen.

Das Zeichen wiederholt sich in dem Hymnus über folgenden Silben: Z. 3 ... profert; Z. 4 ... germine; Z. 6 ... sustinet. Ebenso in V. II Z. 1 ... gloriosi; Z. 3 ... cructs ... tropheum; Z. 5 ... redemptor ...; Z. 6 ... vicerit u. s.w.

Für das Ganze s. die Notenheilage Nr. 6 und vgl. damit Bäumker's Übersetzung.

¹⁾ Wohl: >decantet < zu lesen.

²⁾ Ein analoges Beispiel findet sich in dem handschriftlich sehr ähnlichen Fragment der Münchner. Univ.-Bibl. Auf der sweiten in dieser Abhandlung nicht reprodusierten) teilweise unleserlichen Seite üher: »mit IIb in lib ym losens sehen wir genau dieselhe Konjunktur.

Cf. Wackernagel I Nr. 79 S. 62 und II Nr. 597 S. 456.
 Vg. Tafel III—V.

⁵⁾ Alle diese Codices sind um die Wende des 13. sum 14. und im 14. Jahrh, geschrieben.

Auch neumierte Handschriften hahen dieses -Pange lingua gloriosi prelium certaminis« etc. als zweiten Vers von «Crux fidelis«. So s. Lamb. Antiphonar von St. Gallen p. 100 und 101.

Bereits die genannten Beispiele schließen Fälle in sich, wo dieser Pressus mit einfachen Noten, andern Ligaturen oder liquescierenden Tönen wechselt; man achte nur auf II 3 et super cructs . . . und 13 nulla silve tallem) . . . hier steht eine Virga; oder auf 14 . . . germine und II 4 . . noblem: hier steht eine Clivis; oder auf II 5 qualiter redemptor . . . und 15 dulce liquum hier steht ein Cephalicus .

Wie notieren nun die übrigen, uns gerade vorliegenden Ma-

nuskripte auf den betreffenden Silben?

M 27 (vgl. Tafel IV)1) und Cod. 11764 (vgl. Tafel V) haben:

ül	er: omnes d	en Cephalicus,	die	Clivis,
	profert	den Torculus,	den	Podatus,
	ger mi ne	das Punktum,	den	Climacus
		den Podatus,		dito

v. II » gloriosi die Clivis, » tropheum den Torculus,

» redemptor die Virga (und den Ceph.)

» vicerit den Podatus

Ferner schreibt der Regensburger Codex (Cod. Ratisbon.), Saec. XIV, mit ganz ähnlichen, wenn auch etwas größeren Typen wie diejenigen von M 27, notiert:

über: omnes die Clivis

» profert den Torculus,

germine dito
 sustinet dito

v. II » gloriosi die Clivis,

crucis den Torculus,
 tropheum dito

redemptor die Clivis (und den Ceph.),

» vicerit den Torculus2).

Wir entnehmen diesem Verzeichnis die überhaupt nicht seltene Thatsache neuerdings, dass gewöhnlich die Melodie von Hymnen und Sequenzen im Grundrisse sich gleich blebt, aber in ihrem jeweiligen Ausbau spontanen Veränderungen unterworfen ist, und dies nicht nur hinsichtlich verzehieden langer Tonreihen, welche als Zierde verwendet würden, sondern hinsichtlich der Tonfigur. Wenn wir nur überdies in Cod. 1154 bei clearos auf drei

1) Dies die bibliothekarische Bezeichnung der Handschrift des Basler

historischen Museums. Saec. XIII XIV.

Die Blattrahl ist hier immer auf der Rückseite und swar nicht etwo oben, sondern am Rande gegeben. Der Hymnus (Fö.1 LI f) ist der einige im Codex Macraugiensis aufgereichnete und für him allein sind 5 Notenlinien durchweg angewendet. Der Tonumfang ist bei Responsorien hier und da trottdem nicht geringer! 2; Fol. 90.

aneinandergehängte Kommahaken stoßen (vgl. Tafel V Z. 2]), wo Cod. 10075 und M 27 den Torculus haben (vgl. Tafel II), und IV), so ziehen wir abermals vor, eine solche dereifache Note als Pressus und die Tonfiguren als geschmeidige, schnell schwingende Sümmbiegungen zu erkläten.

Liquescierende Noten stehen häufig speziell in M 27 und war der Cephalicus auf: omnes; arbor; fronde; dutce; (in II) auf certaminis; redempfor, tmmolatus — über den korrespondierenden Worten, nämlich (in III gloriosi; prelium; dtc; (in I) una finden sich regelmäßig Clives.

Dem qualiter redemptor orbis entspricht (I 5) du lee lignum dulces clavos. Die erste Silbe dieser Zeile hat nur eine Virga, die fünste dagegen einen liquescierenden Torculus 2 2.

Die Regenaburger Handschrift, die, wie geaugt, vielfach an 27 erinnert, sie immerhin sparaumer mit dem Cephalicus, als die Basler. Wir bemerken ihn I nur auf dulces (classes), in II nur auf certaminis und redemptor. Cod. 10075 dagegen gebraucht ihn oft: Einmal [in I] als 9 über totem, sechemal als

P über fronde; lignum; dulce pondus . . .; (in II) certaminis; redemptor; immolatus.

Bisweilen ist der nach innen gekrümmte Strich für den liquescierenden Nachschlagkon so stark nach unten gezogen, dass das ganze Notenzeichen deutliche Ähnlichkeit mit der Clivis zeigt!). Einen Torelus mit tremolierendem erstem Ton er blicken wir in 1 bei nutla, und dutec; in II aber nur bei et super, nicht bei quatter. Wir dürfen also gewiss unsere Annahme in Beung auf den Rhythmus um so sicherer aufrecht erhalten, wie wir sie bereits im ersten Abschnitt § 8 formuliert haben.

Von mehr graphischen Eigenheiten in M 27 unterlassen wir nicht, ausdrücklich zu nennen die Plica (Clivis) mit dem doppelt geschriebenen ersten Ton über talem 4; den Scandicus flexus, der als Torculus mit einem unter dessen ersten Bestandteil gesetzten Punkt gegeben ist. B. über multz; den einfachen Scandicus z. B. über nicht gegeben ist. B. über multz; den einfachen Scandicus z. B. über nicht gegeben ist z. B. über multz; den einfachen Scandicus z. B. über fromle, den wir in der Reproduktion bei Lambillotte getroffen haben (vgl. das Schema dafte). 26 Z. 16) und der sich von dem abwärts steigenden Climacus

¹⁾ Die Tristropha vgl. S. 59 Anm. 4.

²⁾ Vgl, auch S. 35 Anm. 3.

³⁾ S. z. B. I 6 dulce (pondus).

⁴ Oder soll mit diesem Notenzeichen doch die nahe Beziehung zum Ceph. des Cod. 10075 angedeutet werden? Vgl. auch S. 137 und 143.

hier durch die quadratische Form seiner sämtlichen Nötchen auffällig abhebt. Ähnlich wie ein Climacus endlich sehen zusammengenommen die drei Noten über germine aus, nur dass die Virga ihren Hanstrich rechts, statt wie bei der Ligatur links ansetzt.

Was die Doppelnoten anbelangt, so verwendet sie der Regensburger Codex weit häufiger, als M 27. Wir werden sie überall, obschon aie mit den tremolierenden Noten von Cod. 10075 identisch sein können, durch punktierte Viertelnoten oder durch eine von zwei Achteln eingeschlossene Viertelnote a na

näh ernd zu übersetzen suchen. Für die Schreibart vgl. Taf. VI (auch VIII und VIII).

Cod. 11764 drückt überhaupt, abgesehen von dem einen Mal tremolierende, accentuierte und Glissandotöne durch keine besondern Notenzeichen aus. Wir erwähnen in dieser Handschrift als vereinzelt eine [Podatus-|Konjunktur von zwei getrennten Punktnoten auf sustiniet. Die Halbierung des ursprünglichen Wertes der einfachen Note wird dadurch, wie bei der Plica (in M 27) um so besser empfohlen.

Cod. Norimb. (II) hat über talem eine Doppelnote und über dulces einen Cephalicus; sonst nur einfache Noten oder Ligaturen.

Rhythmische Freiheiten in der Übertragung verlangen Cod. 10075 und M 27 in III

Z. 6 dampna ligni ut solveret.

Über morsu in ... notiert:

Cod. 10075 Virga, Podatus; — M 27 Scandicus, Virga. Über . . . lignt ut . . .:

Cod. 10075 2 Virgen; - M 27 2 Punkte.

Die Auflösung mit halbiertem ursprünglichem Notenwert ist hier das Natürlichste. In Z. 4 drücken wir, entsprechend dem Scandicus der andern Verse an der betreffenden Stelle des Cod. 10075, die Noten der beiden unbetonten Silben (der Thesis)

mit Viertelstriolen aus: (mor-) su in M 27 — lassen den

Scandicus durch die eingeschobene Virga, die selbst stark alteriert zu denken ist, in seinem rhythmischen Wert ebenfalls reducieren:

reducieren: de d'.

Übrigens muss begreiflicherweise bei der deutschen Version des Mönchs von Salzburg ab und zu eine Vorschlagsilbe angenommen werden, damit das Versmaß nicht außer Ordnung gerät; und ebenso scheint die einzelne Virga je nach der angemessensten Betonung ihren im Allgemeinen gültigen Wert einzubüßen 1).

§ 8.

»Inventor rutili« = Schepher und weiser pist2).

Um das einfache Lied uns zu veranschaulichen, benützen wir wieder hauptsächlich Cod. 10075 und 11764.

Ersterer notiert in I für die Einzeltöne fast durchgängig Virgen; Punkte tragen nur (Z. 2) luminis und (Z. 4) tempora

Anders Cod. 11764. Punkte stehen dort auf: Z. 1 ... rutili; Z. 2 ... bo ne lumi nis;

Z. 3 . . . certis vi cibus; Z. 4 tempora . . .;

Z. 5 merso sole cahos: Z. 6 ingruit horridum;

Z. 7 . . . redde tuis; Z. 8 Christe fidelibus.

Immerhin dürfen wir gewiss auf Cod. 10075 fußen; denn er ist sorgfältig geschrieben und vergisst nicht einmal die b-Vorzeichnung zur Vermeidung des Tritonus (Z. 5 merso sole chaos - s. in den folgenden Versen).

Ligaturen weist er öfter auf als Cod. 11764 und zwar bisweilen zudem tonreichere.

So gebraucht er den Torculus über: Inventor (hier mit tre-

molierender Anfangsnote 3 und in derselben Melodiephrase über

Z. 3 . . . certis . . .; Z. 7 . . . redde . . .

Cod. 11764 hat nur Clives.

So Z. 2 über: dux . . . luminis - die Clivis. Cod. 11764 hat nur Virga und Punkt. So den Podatus subbipunctis über Z. 6 ingruit . . . Cod. 11764 wählt wieder die Virga. Und deren Ton (g) ist augenscheinlich durch die Verschnörkelung rasch umschrieben.

Andererseits notiert Cod. 11764 schon in der ersten Zeile über Enventor eine zweitönige (Podatus-) Konjunktur4) für den Podatus über Z. 3 qui . . . Z. 7 lumen . . . während Cod. 10075

¹⁾ Z. 2 hat, beiläufig bemerkt, im Deutschen stets einen weiblichen Reim. Für alles s. Notenbeilage Nr. 7 und vgl. Bäumker's Übertragung. 2) Cod. 10075 Fol. 93 Rückseite; Cod. 11764 Fol. LXXXXVIII; Cod.

⁷¹⁵ Bl. 135 ff. cf. Wackernagel I Nr. 34 und 35 S. 30 ff. und II Nr. 593 S. 454. - Außerdem Missale Lips. und Cod. Norimberg. (Nr. 11) Fol. 142. Vgl. Taf. V.

³⁾ Vgl. auf Taf. III den Torculus über »nulla« [Z. 2] und über »dulce« (Z. 3).

⁴⁾ Genau wie über »sustinet« auf Taf. V (s. o.)

sich zunächst auf die Virga beschränkt, indessen bereits bei qui Z. 3 und bei lucem ... Z. 7 ebenfalls den Podatus hat und eine aufsteigende Ligatur ferner bei anderen Versanfängen anwendet: den Epiphonus bei Quamvis und den Podatus bei Se.

Eine liquescierende Virga (Cephalicus) erblicken wir I 8 über christe; II 4 über lampade; III 4 corpore und III 8 unde. Gewiss darf man hier den kurzen Nachschlagton einem

Tremolieren vorziehen, weil in drei von den vier Beispielen die betreffende Konsonantenverbindung mp, rp und nd das Notenzeichen bedingt und letzteres - zweimal geschrieben wie über christe - dann offenbar dem Cephalicus über lampade analog ist1).

Einfach gehalten sind auch die Versionen in dem bereits citierten Nürnberger Codex und in einem Missale von ca. 1450 der Bibl. C. F. Becker Cod. Lips. in der Leipziger Stadtbibl. In Bezug auf die Einzeltöne gelten hier dieselben Freiheiten bei Benützung von Virga oder Punctum.

Cgm. 715 endlich giebt überall die absteigende Ligatur als Plica wieder: außerdem hat sie von Notenverbindungen nur noch den Podatus. Über III Z. 1 »Das der mensch nicht enwest« ist er als Konjunktur geschrieben?).

Das Zeichen of des Originals machen wir in der Übertragung hier durch ein Sternchen (*) kenntlich; kommt es doch (in I) auch über einer Silbe vor, die auf dem schlechten Taktteil mitten in der Zeile (4) steht und ferner keinen liquescierenden Ton erwarten ließe3). Außerdem mag eine Fermate andeuten, dass es den Zeilenanfang resp. -Schluss vielleicht markiert. Konsequent ist aber hierfür vom Schreiber nicht verfahren worden; denn in II z. B. steht dieses Zeichen nur auf der letzten Silbe; in IV überhaupt nirgends. - Zwei Kürzen statt einer Länge werden aufgelöst, wie in I am Schluss 4).



¹⁾ Dennoch ist es vielleicht der Pressus minor, ware also mit übertragen.

²⁾ Also entsprechend der Art von Cod. 11764. 3) »In gewis stund (und) ezcit«.

⁴⁾ sherr den gelaubigen deins. - Schluss auf Bl. 139 ungefähr:

8 9.

Surgit christus cum tropheo = Christus erstuend mit siges van').

Die Ostersequenz, die wir wenigstens teilweise aus Cgm. 716²) und 715³) heranziehen möchten, soll hier aus mehreren Gründen zuerst an die Reihe kommen.

Einmal ist sie hervorzuheben als eine Art von Osterspiel⁴). In Cod 115 schließt sie sogar mit dem berühnten Hymnus Christ ist erstanden ⁵), dessen Stichworte d. h. erste Zeile wir, beiläufig bemerkt, gewissermaßen als Antwort auf die Frage an Magdalena: ⁵⁸g Maria, was sechstu an dem Wege da ⁷ notiert finden. Schon die Schlussnote ⁴9) auf ¹da und das den neuen Beginn markierende gleiche Zeichen auf ¹Christ deuten dies an. Aber auch ohne die Melodie niher ins Auge zu fassen, häte Wackernagel den Irrum vermeiden können, der ihm in seiner trefflichen Taxtausgabe mit untergelaufen ist. Würde er das geschriebene ¹ste. ⁴9) beachtet haben, auf den guten Wortsinn gegangen sein und zu jeder Stunde sein eignes fleißiges Sammeln von nicht weniger als ⁹ Hymnen: ¹Christ ist erstanden ¹9 gebührend gewürdigt haben, so läsen wir jetzt nicht:

»Sag, Maria, was sachstu an dem Wege,« da Christ ist erstanden«?*)

Es ist erfreulich, wenn Germanistik und Musikgeschichte sich je länger desto sicherer in die Hände arbeiten. Denn beide haben ein Interesse an einander, sobald sie sich auf dem Gebiete der poetischen Litteratur begegnen.

Das zeigt wieder gerade die Sequenz -Christus entuend mit siges van-. Die Melodie des Originals hat im Großen und Ganzen nur dann Veränderungen erfahren, wenn solche durch die Zerlegung einer Silbe der lateinischen Version in Hebung oder Senkung im Deutschen notwendig wurde.

·(mit seines to-)des genadenschaft-

¹⁾ Cf. Wackernagel II No. 599 S. 457.

²⁾ Bl. 57 (a) ff. 3) Bl. 85 (a) ff.

⁴⁾ Vgl. W. unter der Hauptüberschrift: »Darinn Magdalena gevragt wirt menigerlay«.
5) S. u. Dritter Abschnitt.
6) Nach »erstanden«.

⁷⁾ S. Register von Bd. II S. 1171. 5 II 457 letzte Zeile.

II b 2 Magdalena tet da beleiben«.

Dass wir auch etwa scandieren könnten:

✓ _ ´ _ ´ ∪ Û Ć Ć _ _ > Magdalena tet da beleiben«

geht zwar aus dem Text hervor.

Indessen weist uns die Notation auf den zuerst eingeschlagenen Weg

II a 2 san dem krewcz es da erlost«:

hat eine Plica und zudem IIb 2

über beleibene einen Climacus, wie über berloste (a 2). Freilich folgt unmittelbar ein Fall, wo der Climacus durch die sozusagen daran geheftete Punktnote in seinem Werte reduziert zu denken ist:

> > 4- 1 20 1 - 1

vgl. II a 3 valle bertt seiner seheffelein) und das lateinische Original II a 3 totum gregem oeium eben mit: Climacus. Aber, sollte die letzte Note auch in Analogie von II a 3 wegfallen können, so ist man doch zu dieser Annahme nicht gewungen, weil für jedes einzelne Mal kleine Freiheiten in der Figuration einer und derselben Melodie gar nicht selten gestattet sind, gleichsam als eine Art von Improvisationsgelegenheit für den Sänger. Sicher sind ferner Silben, die beim Sprechvortrag beinahe oder ganz unterdückt werden, beim Gesang zu einem sellständigen Rechte gelangt, sobald Noten oder Notengruppen darüber stehen. Mindestens sind sie nicht einfach versehluckt worden und die Regeln der germanistischen Metrik erleiden wohl eine Beschränkung spexiell, aber nicht allein, hinsichtlich der aus dem Lateinischen übertzagenen Hymnen- und Sequentzetzte.

Man sehe nur II b 3 » ber exapein« die zwei Punktnoten über dem ersten Wort und in Cod. 716 II a 3 ovium den Scandieus.

Oder noch deutlicher:

III a 1 *(Ich sach Jhesum gar) anpleekn « wieder mit 2 Punktnoten; a 2 schreibt ruhig das Reimwort: *strecken «.

Oder: IV a 1 » Mit nageln sein hend) gepundn« mit Climacus



und Punkt genau wie das lateinische Original: IV a 1 manus pedes perforari.

Die metrischen Gesetze mögen also wohl von Einfluss auf den Gesang sein, aber sie üben keine tyrannische Herrschaft aus; um uns der guidonischen Redeweise zu bedienen: Musicus non se tanta legis necessitate constringit (s. o. S. 109).

Auch ungeschickte Betonungen lassen sich nicht überall vermeiden. Man denke doch eben an das gut trochäische Versmaß bei: Manus pedes perforari (IV) und an die Übersetzung:

> »Mit nageln sein hend gepundn«.

Im Gesang wirkt Derartiges weniger störend und ist offenbar die Auskunft, welche der Mönch von Salzburg fand, um die Melodiephrase dem Deutschen anlöthen zu können. Sobald es irgendwie möglich ist, kehrt er zur natürlichen Aussprache zurück; 00-

so wieder in IV 3 a . lebentigs (wasser daraus gie) = vivi fontis exitum. In I hat er, um allzuhäufige Verstöße gegen die richtige Accentuation zu meiden, aus dem trochäischen Versschema ein jambisches gemacht. Jedenfalls kommt man mit dieser Auffassung am besten über die Unebenheiten weg.

Doch verbreiten wir uns über die mutmaßlich richtige Accentuation unserer Sequenz nicht weiter, da wir noch genug fernere Beispiele dafür antreffen werden. Zum Schlusse sei nur darauf neuerdings hingewiesen, dass namentlich der Climacus, der in Cod. 715 die Form wie auf Taf. XI hat, in Cod. 716 hier beständig als drei schräg untereinander gesetzte Punkte erscheint. Auch vier- und fünffache absteigende Ligaturen sind in dieser Gestalt notiert!1)

§ 10.

Verbum bonum = Wir süllen loben?).

Vier Handschriften, die uns vorgelegen haben, nämlich Cgm. 7163) und 11154), ein Salzburgercodex5) und ein Fragment aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. 6), geben sämtlich dieselbe Version der Melodie.

¹⁾ Vgl. für Alles die Notenbeilage Nr. 9.

²⁾ Cf. Wackernagel I Nr. 208 S. 133 und II Nr. 578 S. 439.

⁴⁾ Bl. 27 (b) f.

⁵⁾ Bibliotheksbezeichnung: V 3 A 14. 6) Geschrieben in Benediktbeuren ea. 1420.

Wir sind also wohl berechtigt, davon die ülteste mit lateinischem Text versehene, das Fragment, herauszugreifen und neben die auf S. 138, 139 besprochene von Cod. 101 zu stellen. Da zeigt sich nun sofort ein Unterschied.

Im Fragment finden sich nicht bloß Podatus- und Clivis-(resp. Plica-)Ligaturen, sondern auch größere: die Clivis praebipunctis (= Scandicus flexus) und zwar in

II 1 $Ave \dots = 2$ mater.

Die Doppelnote des Cod. 101 auf eerbum (d. h. genauer: die verdoppelte Virga über der einen Silbe, ist nichts Anderes als das Zeichen, welches Runge geradezu Distropha genannt hat¹). Die einfachen Noten sind hier (im Fragment; durchweg Punkter:

Freilich wird auch durch die etwas reichere Verbrämung eine gewisse Monotonie eigentlich nicht verdeckt, weil mehrere Phrasen sich zu oft wiederholen.

Die deutsche Übersetzung in Cod. 1115²/_j verursacht keine großen Schwierigkeiten, wenngleich die Betonung nicht überall richtig scheint.

So accentuieren wir bereits:

I 2 >die Gott erwelt hat allaine«

Dass dieser Notbehelf nicht schlechtweg von der Hand gewiesen zu werden brancht, geht hervor aus:

^{1;} S. o. S. 89 Ann. 4. — Im Nymbergerodex II steht bei dem gleich beginnenden ersten Vers der Seguent - Luda syn om aktwatorne citier rhombische Doppelnote, vgl. aber - Pliem geearatet auf S. 141 und - Are maris stells auf S. 145. Se mus gewiss so wenig harville Britgar hythmisch verdoppel werden. Für das Notenseichen in unsern Fragment ist am chesten auf Taf. V die Tristopha der erkolsvis zu vergleichen.

² Nur in modernen Noten von uns versuchsweise kopiert.

Überhaupt ist es abgesehen hiervon einzig erforderlich, zwei kurze Noten statt einer langen zu setzen an folgenden Stellen:

III 4(b) sund hilff uns an der engel schar«.
NB. II 3 (a) lautet sin deiner huet so wär ich gerne«.

Hier lösen wir am besten die letzte Note der Clivis praebipunctis von der Ligatur ab:

Oder wir fassen das »In« als Vorschlagsilbe:

Dass das **** eine störende Wortsilbe ist, zeigt auch der Text; und wenn es ausgestoßen werden dürfte, käme wenigstens in die Gruppierung der Noten über den Silben wieder die gewöhnliche Ordnung 1).

§ 11.

Salve mater salvatoris = Reicher schacz der höchsten freyden 2/.

Mannigfaltigere Formen treten in der Sequenz »Salve m. s.« hervor.

Ja, ihre Melodien werden zu verschiedenen Texten gebraucht, so allein in Cod. germ. man. 716

1) zu dem in der Überschrift genannten lateinischen 3),

¹⁾ S. die Notenbeilage Nr. 6.

²⁾ Cf. Wackernagel I Nr. 194 S. 125 f. und II Nr. 582 S. 444 f.

³⁾ Bl. 173 ff.

- zu: »Ave virgo stella maris«¹),
- 3) zu: »Reicher schaez der höchsten freyden« 2),
- 4) teilweise zu: > Ave virgo gratiosa < 3).

Eine weitere Originalversion ist uns in Cod. 10075 aufbewahrt 4).

Nur ein einziges Mal, im letzten Verse der deutschen Sequenz und in demjenigen der beiden lateinischen Urtexte stoßen wir auf eine fünffache Ligatur; es ist Plica und Torculus zusammengefügt in:

- α) XII 5 »mit genad streich durch die schuld« (= b. »chint gib in dein ewig huld«) 5) und im dolus providentiae des Cod. 716.
- β) Cod. 10075 hat auf ... »providentiae« einen Podatus subtripunctis.

Sonst bleiben die Ausschmückungen innerhalb der Schranken von viertönigen Ligaturen ⁶].

In den korrespondierenden Handschriften finden wir für den ersten Fall, für α], einen Torculus (in B: dona jhesus maria) oder gar nur eine einfache Note¹) resp. (in A: ... providentiae) einen Cephalicus; für β) lauter einfache Notea.

Was nun die vier verbundenen Töne betrifft, so bilden sie bald diese, bald jene Günge und Windungen.

Eine Virga subtripunctis haben wir vor uns in B: v. II 1

Ace nocte solem paris. A und A1, sowie C schreiben jede
den Climacus').

Ferner (in B): III 1 > Are prolem invenistic = 2 9) > post baptis-

¹⁾ Bl. 189 ff. Cf. Dreves, Analecta 10 (1891), S. 81.

² Bl. 170 ff., cf. Cod. 715 Bl. 12 ff.

Bl. 71, 72, cf. Dreves, Analecta 2 (1888), Nr. 2 S. 149; und Mone Bd. 2,
 Nr. 525 S. 312.
 Wir nennen der Kürze halber »Salve mater salvatoris« A und A 1

⁽Ood. 1907)s als der altere wird beseichnet mit A.). Ave virgo stella maris-B und Reicher sehner der hebetan freydens C. Da diese Handschriftenten der Hauptasche nach zur Illustration genögen, so citieren wir, insofern es als wünschenswert erscheint, z. B. Cod. 715 Bl. 2 df. - Reicher schaer der höchsten freydens für sich. S. Wenn nichts weiter bemerkt ist, so deckt sich a mit b, d. h. der erste

Wenn nichts weiter bemerkt ist, so deckt sich a mit b, d. h. der erste mit dem zweiten Halbvers.

⁶ Unter »Ligaturen« verstehen wir überbaupt gesanglich über einer Silbe verbundene Töne, also von jetzt an auch die »Conjunkturen«.

^{7;} Vgl. Cod. germ. 715. 5 »Salve verbi saera parens«

[.]Creatur ward nve gemachet ..

Diese Melodiephrase ist bis zu den beiden eingeklammerten Textsilben Wiederholung der ersten.

mum inve[nisti]«. A 1 und C notieren Plica, A Climacus 1). Ebenso: v. IV 2a »fles prolatum, ex- probatum«.

Im zweiten Halbvers: hunc delatum, scis relatum

ist die Ligatur weiter zurückgeschoben und hat ihren Platz mit der Punktnote getauscht. — Bei A und A 1, C fällt auf die letzte Silbe eine einfache Schlussnote. Da nun derne Verse hier mit männlichen Reimen endigen, so müsste bei genauer Übereinstimmung mit B an dieser Stelle die Virga subtripunctis angebracht sein ²i.

Der Vollständigkeit wegen sind in B für die besagte Ligatur noch aufzuzählen:

V 3 plangis jhesum maria,

IX 3 tumba, mors sunt signa plura,

XII 5 dona jhesus maria.

Was z. B. A und C für Noten oder Notengruppen über die entsprechenden Wortsiblen setzen, wird bereits aus den Notenbeliagen klar³). Es sei also hier nur noch ausdrücklich auf V 3 von A verwiesen: guae fructum parturiti; er deckt sich, abgesehen von dem liquescierenden Ton über fructusm Note für Note mit B.

Trotzdem die letstere Handschrift übrigens in V 3 b über martia: einen Podatus verzeichnet, erkennt man doch hierin alsbald eine rein graphische Licenz, für

in 3 a martia, und man darf darum die Ligauurbestandteile ihrem rhythmischen Wette nach nicht als solche nehmen.

Der Climacus resupinus ist auch in unserer Sequenz nicht selten. So findet er sich in A III 3 cella pigmentarta, während A 1. B und C sich mit einfachen Noten begnügen 4.

Ganz ähnlich ist die Tonformel in IV 3 salutis puerpera.

A 1 und C schreiben einen Podatus, B schreibt gar nur einen Punkt ⁵].

noch | man noch mail dein leib nie spürd-

^{1) »}porta elausa, fons ortorum«

[·] Engelischer grues dieh grüesset«.

^{2) -}Mediatrix hominum «

NB. Z. I. »Vor und nach und in der purd« trägt ein seltsames Ligaturzeichen, welches zwischen Clivis und Plica in der Mitte steht und wohl als irgend welche Verbesserung des Schreibers betrachtet werden kann, vgl. Taf. XIV zweitunterste Zeile.

^{3) -}quae fructum parturfit«

^{*}aller tugenten ursprung«.
4) B: *vinum jhesu maria«.

C: Dein suess wais kain pittrikait«

⁵⁾ B: *mane jhesum maria«.

C: »chäusch in chäusch das chäusch gepare

Dagegen verwendet A 1 den Clim, resupinus in V 3 »quae fructum parturiite, wo A, B und C wenigstens einen Climacus haben. - Einen solchen setzen sämtliche vier Hauptquellen und nun ist es Cod. germ 715, welcher mit dem Clim. resup. sich von ihnen absondert, nämlich in VII 2 »dir ward nye ze pös chain poser 1.

Für die Annahme von kleineren Durchgangsnoten spricht inbesondere A an folgender Stelle: VIII 1 b » Laus humani generis«.

In 1 a » Palmam prefers singularem« nämlich ist dem weib-Endreim gemäß die Ligatur zerlegt in Virga und Porrectus, cf. B und C2). Man bemerke überdies, wie B zur Ausnahme den Porrectus in VIII 1 b wiedergiebt: Schätz ob si sich kunn erparmen« 3). 'Die tonalen Elemente der Ligatur treten hierbei noch deutlicher als rhythmisch gleichwertige hervor. Denn einen lediglich graphischen Unterschied stellen Virga und Punkt dar, wie wir dies auch weiterhin noch sehen werden 1).

Nicht immer gleich geschrieben wird eine ganz ähnliche Figur. Wir treffen sie in dieser Sequenz zuerst in IX 2 von (A 1) und C. So verbindet C . benn er sicht dein brüstlein an « Plica und Podatus 5): und ebenso in IX 4 » So er seheusset weib und mane. Diese Schreibweise ist als die wohl gewöhnlichere ferner zu belegen in X 2 b schan dein nam hoch überplüemen«. Sodann in B:

IX 4 penas jhesu maria

X 2 hora respertina datur.

In A: X 2 et totius trinitatis.

Dagegen kennt die letztere Handschrift auch die Verbindung von Clivis und Podatus in

IX 4 b immortalis caritas.

Wechseln doch Plica und Clivis allein bekanntlich schon leicht mit einander ab. vgl. im selben Vers:

1. b lux eclipsim nesciens (Cl.) 3. b ardor indeficiens (Pl.)

Die Clivis praebipunctis wird in unserm Beispiel nur durch B repräsentiert und zwar:

^{1&#}x27; B: »plangis jhesum maria« C: »aller tugenten ursprung«

C: saller tugenten ursprang ,
A (und A 1): »Cui nullus par in thronis«)
VII. B: shora ducem contemplarise

C: »dir ward nye ze pös chain pöser« 2 »Ave nato commendaris«.

[»]Auf genad pist du geartet«: B und C wie A VIII 1 a.

³ Vgl. Tafel XIV oberste Zeile.

⁴ IX 2 »virginis est castita« und XI 4 »ordines celestium« in A citieren wir nur. Die Parallelversionen bringen wieder, mit einer einzigen Ausnahme (dem Climacus , lauter einfache Noten statt des Clim, resup. -

⁵ Die Figur mag etwa Scandieus praepunctis genannt werden.

III 3 vinum jhesu maria und

XI 4 (b) munus jhesu maria.

Außerdem XII 3 surgit scandens lux divina.

Entweder entspricht ihr ein Scandicus - so in III 3 und XI 4 von (A 1 und) C; oder ein Podatus - so in XII 3 und stets in A1).

NB. C XI 4 a muss den Scandicus zergliedern, weil eine betonte Silbe in zwei Kürzen aufgelöst ist:

- Der einzige Vers mit Podatus subbipunctis ist in A l und C: IX 1 (= 3); B schreibt an dieser Stelle einem Punkt, A einen Climacus 3].

Eine Zerlegung dieser Ligatur in Podatus und Plica bei C 3 a: Seinew geschos prich ab mit güet« zieht notwendig auch eine rhythmische Alteration der Plica nach sich; denn das Schema wird ungefähr lauten:

Da die kleineren Ligaturen nur in A noch einige Besonderheiten bewahrt haben, so wird ein Hinweis auf dieselben

1; A 1 III 3 >cella pigmentaria«

XI 4 »ordines celestium« C III 3 »Dein süess wals kain pittrikait»

XI 4 a »pey dem chunig die chuniginn« 4 b »sûnder und die sûnderinn«

A XII 3 »pervicacis et versuti« C XII 3 >die all unser sünd dann sagen«.

2: Cod. germ. 715 teilt für unser Ohr gefälliger:

3 A >Sol luna lucidior«

B >Ave vox, sol, nox obscura«. C .Jesus hat ein senft gemüete

1 Vgl. Tafel XIV, vierte Zeile; ferner die dritte: "Jesus hat« etc.

NB. In der photolithographischen Wiedergabe ist durch ein kleines Verschen an letzterer Stelle auf der F-Linie eine Note der vorhergehenden Scite nicht wegretouchiert worden. Die Tinte hat hier, wie oft, durch das Papier geschlagen, was schon die verschwommenen Umrisse beweisen. Man sehe aber zudem den zweiten Halbvers: »Nim es« . . . und »fraw der parmig «.

die notwendigen Bemerkungen über den Rhythmus der Sequenzmelodien passend ergänzen.

Mehrfach erscheint der Cephalicus A. nämlich in:

- I a 1 Salve mater salvatoris.
- b 1 ab eterno vas provisum,
- III a 1 porta clausa, fons ortorum,
 - a 2 cella, custos ungentorum,
 - b 2 mirram thus et balsamum,
- IV a 2 mediatrix hominum,
 - a 3 salutis puerpera.
 - b 2 rosa patientiae,
 - V a 3 quae fructum parturiit,
- VII a 3 arte vel materia, b 2 aurum fulcum claritatis,
- XI a 3 super omnes ordinaris,
- XII a 3 pervicacis et versuti, a 4 tuae cedat vis virtuti.
 - a 5 dolus providentiae,
 - b 2 salva servos tuae matris.

Abermals steht dieses Zeichen namentlich an Stellen, wo liquescierende Töne vermutet werden können. Indessen nicht immer, wie bereits ein Blick auf die Liste zeigt 1).

Ganz regelrecht vertritt den Cephalicus: eine Clivis in III 1 b cinamomum, calamum; eine Plica in XI b 3 ne terrores sive doli.

Wir dürfen also, wie schon in anderen Beispielen, aus Cod. 10075, die liquescierende »Ligatur« in nahe Verwandtschaft zu Clivis und Plica bringen. Auch C z. B. hat fast durchweg die Plica, wo in A der Cephalicus geschrieben ist.

Beiläufig bemerkt, ist der Porrectus (in III b 1) auf >calamum eine tonale Kontraktion der Clivis und Virga auf sortorum .: wir nehmen auch eine rhythmische an und transskribieren

Das in § 7 als Pressus aufgefasste Notenzeichen wird hier am besten wiederum gleich übersetzt, nämlich in:

VI a 1 > Tu celestis paradisus,

VII a 1 . Tu thronus es salomonis ..

¹⁾ S. zunächst IV 2 »mediatrix hominum«. Im selben Verse wird es in b 3 »nardus odorifera« durch Virga und nachfolgenden Punkt ersetzt. (S. auch XII 5: dolus providentise). Dass unmittelbar davor aus Vergesslichkeit eine Virga weggelasson ist, lehrt ein Blick auf »salutis« (puerpera) a 3.

Immerhin steht bei der entsprechenden melodischen Phrase diesmal eine Clivis in VII b 1 Ebur candens castitatis 1].

Zu erwähnen ist in VII a 2 -cui nullus par in thronise der Climacus mit der mit einem kommaförmigen Haken versehenen Schlussnote. Ein rasches Hintiberschleifen derselben auf den folgenden Ton mag sie aus der geläufigen Notationsart

herausheben 3 1 K.

Ein vereinzeltes Beispiel für das Gegenbild des Cephalicus, für den Ephiphonus, liegt uns vor in I b 3 manu sapientiae²; (in a 3 cas celestis gratiae — steht nur eine Virga).

Wir unterscheiden diesen aufwärtsgekrümmten Haken vom Podatus, von J., in der Übersetzung durch J.

Unter den nicht eigentlich ligierten Noten muss eine tremolierende Virga ungefähr dem Cephalicus entsprechen:

vgl. XII a 2 te tuente simus tuti, mit b 2 Salva servos tuae matris.

Für die Einzeltöne wird weitaus am öftesten eine Virga verwendet, und wo ein Punkt geschrieben ist, handelt es sich immer um die tiefen Tonlagen der Melodie.

Die Parallelhandschriften verzeichnen überhaupt nur •3.

8 12.

Gratulare sponsa christic4).

Diese Ottosequenz findet sich als erste in der Kap. I § 8 erwähnten Handschrift⁵); ferner eine teilweise Parallele dazu in einem Prachtcodex der Lorenzerkirche zu Nürnberg⁶). Wir nennen

¹⁾ Auch in den gleich heg innenden Melodienbschnitten:

VI a 2 »Lihanusque non incisus«,

VII a 2 »Cui nullus par in thronis«.

Vgl. das Zeichen auf Tafel V Z. 2 des Hymnus »Inventor rutili«.
 Vgl. Notenheilage Nr. 10.

⁴⁾ Cf. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters III (1855) Nr. 750 S. 157: De uno confessore und Nr. 1114 S. 472, 473: De s. Ottone confessore et pontifice.

⁵⁾ St. ist geschriehen 1487 zu Bamherg und gehört jetzt der Bihliothek der Jakobikirche zu Stettin. Die Notentypen, zwar größer, sind doch mit Taf. IX—XI zu vergleichen.

⁶ N. ist von 1510 datiert. Einen weiteren ganz entsprechenden Folioband mit denselben deutschen Choralnotentypen, gleichfalls aus den ersten Decennien des 16. Jahrh, hahen wir bereits Kap. II § 7 und § 8 citiert.

die beiden Versionen nach ihrem Fundort ST. und N. Zudem veranlasst uns die Chronologie, das Stettiner Dokument zu Grunde zu legen, abgesehen von dem Unstande schon, dass dort eben zwei Sequenzen einer langen Liturgie zu Ehren des Pommernsisionars angefügts sind!, Von ihnen deckt sich, wie bereits angedeutet, **Gratulare* sp. chr.** cöfters nieht mit derselben Sequenz in N. Gerad der Schlussvers lautet in St. \VIII.;

Praebe pius pater aures qualescumque sume laudes doctor celeberrime. funde preces aput christum ut instauret chorum istum paci saluberrime².

In N. dagegen (VII):

Tandem morte dissolutus mole carnis est exutus sic in regnum constitutus sic coronam assecutus glorie feliciter christe fons dilectionis qui probasti cor ottonis reple tuis tuos donis repleamur ut in bonis domus tue inaiter 5,

Demgemäß besitzen hier auch die beiden Versionen der Sequenz jede ihre selbständige Melodie. Und, nur in ST. kommt eine siebentiönige Lägatur vor. VIII 3 schreibt über *celeberrimes* und *saluberrimes*) — Climacus, Virga praetripunetis zusammen und dann, alleinstehend einen Punkt.

Will man den alleinstehenden Punkt in seinem rhythmischen Werte stark verkürzen, so kann man die sieben Glieder des Melismas als sieben gewöhnliche Achtel des geraden [?]-Taktes, den Punkt aber als das achte auffassen. Oder dann: sie haben

¹ Im Cod. Ratisbon. der Bibl. Proake (s. § 7 bei vCrux fidelise) k\u00fcnuner wenigstens das Vorhandensein einer weiteren Ottoliturgie feststellen; jedoch ohne Sequenzen und nur mit den Stichworten resp. -Noten der Antiphonen, Responsorien, Versikel etc. Meistens stimmen dieselben mit ST. \u00fcherein.

² Cf. Mone III, S. 157.

^{3]} Cf. Mone III, S. 472; für den Text von N. ferner: 1890 (91?) DREVES, Sequentiae ineditae, Zweite Folge, pag. 232 Nr. 315 Bd. G der Analecta hymnica medii aevi.

ungefähr den Wert von Achtelsseptolen. Demnach wäre die Transskription

N. verzeichnet überhaupt nirgends größere als viertönige Ligaturen.

Dies gilt natürlich aur, wenn doppelt geschriebene Tüne nicht wirklich als rhythmisch verdoppelt aufgefasst werden müssen. Man vergleiche dafür in ST. HI a 3-lucet In perpetuum«: Clivis, Plica und Virga sind aneinandergehängt; ebenso zwei Plicae und eine Virga in III b 3-deus gezerituum«?

In N. hat III den Text, welcher in ST. als IV steht, nämlich:

a) Non in vase nec sub lecto constituta sed in tecto procul sparsit radios etc. 4.

Auf **spar*sit* (a 3) stehen zwei Plicae (vgl. ST. III b 3) und die folgende Virga ist von ihnen getrennt. Auf **terrens adver*surios* (b 3) wird die Ligatur wie in ST. III b 3 mit derselben zusammengeschlossen.

Was wir von diesen verdoppelten Tönen halten, ist bereits in Kap. I § S ausgesprochen; wir fügen nur der Genauügkeit wegen die verschiedenen, von einander sehr wenig abweichenden Transskriptionsarten bei, welche annähernd solche Eigentümlichkeiten des gregorianischen Gesange wiedergeben mören.

ST. III 3 schreiben wir:



1 D. h. mit einer uns geläufigeren Gruppierung der Achtel:

2) Oder, noch freier:

3 ST. IV a 3 und b 3 »procul sparsit radios«; »terrens adversarios« notieren wie III a 3: Clivis, Plica, Virga.

4 Schon V. II in N. »Vita cujus et doctrina« etc. = V. III in ST. wird natulich mit der Melodie von dessen V. II »Plaude manu, voce clama« verbunden, weil dieser Vers in N. ausgefallen ist und die Verschiebung hier ohne Textreränderungen geschicht. Dementsprechend wäre natürlich auch die Ligatur von N. III 3 b rhythmisch zu übertragen.

N. III a 3 dagegen:

Den Cephalicus haben wir auch in der Sequenz Ad honorem summi regis« getroffen.

In » Gratulare sp. chr. chat ihn merkwürdigerweise nicht etwa IV b 2; ... fulminabat über sich 1], sondern IV a 2 ... sed in tecto.

Man ist bei dieser Handschrift geneigt, an ein spontanes Versehen des Notenschreibers zu denken, der vielleicht gerade den Text des ganzen Verses für sich gelesen haben mochte, und nur soviel sicher wusste, dass ein minimer Unterschied zwischen Punkt resp. Virga einerseits und Cephalicus resp. Punkt mit Kommahaken andererseits existiere. Das letztere Zeichen wechselt mit der Plica in V b 1 ab erprer²1,

N. ersetzt es an einer musikalisch entsprechenden Stelle durch die Virga; überhaupt gebraucht er es in der Ottosequenz nie, auch den Cephalicus nicht³].

Sonstige kleine Unterschiede zwischen ST. und N fallen hier außer Betracht, weil wir in anderen Beispielen solche berücksichtigt haben.

Die Verzierungen in ST. VI. a. 1 - Eere Joseph fortunatusim Gegensstat zu den gemessenen einsch Tonschritten über (a. 2) - eir accraecus et probatus - reizen zwar zu der Annahme, sie seien absichtlich hierher gesetzt. Allein N benützt dieselbe Melodie zu V - Dum concertit ab errore- etc. Immerhin wäre eine Att von bewusster Tonmalerei möglich, well in N. VI von ST. (eben - Eece Josephs etc.) überhaupt fehlt, und die Nurnbergerhandschrift ja die jüngere ist. Sie hat wenigstens die Melodie sorgfültig gebucht.

Hier steht ein Punkt. N. hat bei derselben Melodiephrase in IV a 2
 Ift mensurae« eine Virga.

² S. auch Kap. I § 8.

Dagegen N. (II) schreibt diesen () über »dulces«! s. o. § 7 und ferner S. 11 Anm. 2.

Drittes Kapitel.

Melodien zu rhythmisch bewegten und wechselnden Versmassen. Beispiele volkstümlich klingender Melodien.

Das Prinzip des Notenwertes gemäß der Notenzahl über einer Silbe muss gewöhnlich, soll es nicht von vornherein verwerflich sein, auch für weniger einfache Versmaße geltend gemacht werden können - immerhin bisweilen unter Zuhilfenahme von gewissen Freiheiten der Interpretation.

Wir dürfen aber gleich hier bemerken, dass diese Freiheit

dennoch kaum je in Willkür auszuarten braucht:

1) weil es sich entweder um die früher bereits nachgewiesene Verkürzung des Wertes einer Einzelnote handelt - falls dieselbe überhaupt, z. B. bei Übersetzungen ins Deutsche, nötig ist -, oder um eine Verlängerung derselben.

2) weil die Beispiele für veränderten Wert der Bestandteile einer Ligatur im Interesse des Metrums an sich selten sind.

Als erster möge ein Hymnus in Distichen den etwas mannigfaltigeren Reigen eröffnen.

§ 1. »Sancta dei genitrix «. 1)

Entschieden beinahe mehr Ausnahmen von der Regel, als uns überhaupt vorgekommen sind, macht offenbar die Melodie, welche uns in einem Fragmente?) des Basler historischen Museums vorliegt.

Im Texte verlangen diesmal sehr oft Worte das Umgekehrte unserer bisherigen Annahme d. h. Vergrößerung der rhythmischen Werte bei einzelnen und bei ligierten Noten, nämlich an folden Stellen:

- I. Sancta dei genitrix mesta comitata dolore
- ad [1] nati 1] venit tristia fata sui.
- II. Ad [1] quam natus ait mulier tua cura Joannes hic erit atque decus presidiumque tibi.

Cf. Morel, Hymnen, 1, Hälfte, Einsiedeln 1866, Nr. 212 S. 157. 2) Saec. XV.

- III. Charo [1] discipulo dixit [1] solubire matrem deride tuaque jam multa dolenda tulit.
- IV. Succubuit [1] postquam vocem [1] cognovit alumni pectora contundens [2] cam nimio gemitu,
 - V. O [1] quantos [2] illic mater [2] dilecta dolores passa est (n, b,) hoc iterum dicere nemo potest.
- VI. Nec poterit 1 quisquam digna enarrare (n. b.) loquela
- quant [1] matri [1] charus filius ipse fuit.
 VII. Illius ingentes [1] dicamus [1] carmine laudes
- VII. Illius ingentes [1] dicamus [1] carmine laud Qua populis [3] pandit prima salutis iter.
- VIII. Ergo piae [1] matri sit laus [1] et gloria semper. Ipse libens [3] subit viscera casta deus [].

Rechnen wir zusammen, so sind es zwanzig Ausnahmefälle, wovon drei die Plica, zwei den Climaeus und die übrigen die Einzelnote betreffen, eine immer noch nicht allzubeunruhigende Zahl für die Ligaturen bei dem komplizierten Metrum.

Als Eigentümlichkeit, die aber die natürliche Folge der verschiedenen von selbst sich ergebenden Cäsuren ist, erwähnen wir hier auch die Verschie barkeit von Melodicabschnitten auf die oder jene Zeilenhülfte, sodass etwa selbst der Noten wert dabei sich ändert — jedoch ohne weitere Unregelmäßigkeit, vgl. z. B. [§]]:

- I. tristia fata mit IV. scum mimios,
 - I. (ad nati) venit mit V. site rume,
 - I. (ad nati) venit mit VII. sque populise,
 - (tristi)a fata mit VII. »prima salu(tis)«,
 (tristi)a (fata sus) mit VIII. »riscera«.

Die Einzelnote nun, welcher wir bei 3/2-Takt ausnahmsweise den Wert einer Ganzen zuschreiben möchten, steht selbstverständlich immer über den schwerstaccentuierten Anfangssilben eines Versfußtes, und ebenso verhält es sich mit der Pliea und

 ^[1] bedeutet Verlängerung einer Einzelnote;
 [2] eine solche der Plica (Clivia);
 [3] eine solche des Climacus;
 [n. b.] bereichnet die beim Gesange nicht berücksichtigten Elisionen.
 Bei der Übertragung machen wir zuerst keine Ausnahme, sondern fügen

Pausen ein und erwähnen die selteneren Fälle darauf ausdrücklich.

 I: Virga; Punkt; 2 Climaci; 3 Punkte — IV: Punkt; Plica; Punkt;

Climacus; 3 Punkt; 2 Climaci; 5 Punkt — 17: Punkt; Pinca; Punkt; Climacus; 3 Punkte.

1: Virga; 2 Punkte; Plica; Punkt — V: Punkt; Virga; Punkt; Punkt:

Virga; Punkt; Climacus. I: s. o. — VII: Virga; 2 Punkte; Climacus; Virga; Punkt.

I: s. o. — VII: Virga; 2 Punkte; Climacus; Virga; Punkt.
I: s. o. — VII: Plica; Punkt; Plica; Virga; 3 Punkte.

I: s. o. - VIII: 3 Punkte; Climacus; 3 Punkte.

NB. Wir geben hier immer die Bezeichnung aller Noten einer Halbzeile und legen dabei den Text des ersten Verses zu Grunde.

Ein Climaeus in Form von Plies mit nachfolgendem Punkt ist einfache Schreibvariante³). Er verdankt diese seltenere Gestalt wohl dem Umstand, dass sonst die geschwänzte Note der Schlussnote des vorbergehenden Climaeus zu nahe gekommen wäre und also leicht eine kleine Konfusion angerichtet hätte.

Bei der ersten Auflösung, einem Versuch, überall gemäß den Regeln zu verfahren, entstanden natürlich manche Pausen, die nicht bloß das Versmaß, und den Sinn der Satzglieder, sondern auch Worte dürchbrachen ³). Derartiges wäre in der niederländisehen alten Kunstform des Ochetus, welche ein Schluchzen ausdrücken will, sehr wohl möglich. Auch bei unserm Text wäre sie angebracht³; Doch wollen wir kein Gewicht auf die Bemerkung als ein Argument zu unsern Gunsten legen, namentlich weil der Hymuns direktu und eilturgischen, einstimmigen, Gesängen gebört*,

§ 2.

»Salve festa diese resp. »Grüest seist heyliger tage6.

Hatten wir, vorausgesetzt die Anwendung von "Takten", bei Sancta dei genitriz« etc. deren zwölf nötig, so finden wir bei dem ebeufalls in den Rahmen eines Distichons gefassten »Salre festa dies toto venerabilis eros nur elf als die unumgängliche Zahl. Der Grund hierfür ist elicht einzusehen:

Der zweite Halbvers enthält am Schlusse seines ersten

¹⁾ In IV »pectora contundens«; und in V »O quantos illic mater« etc. steht die breite Plica. In VII «que popults« etc.; und in VIII »ipse libens« etc. der teilweise verlängerte Climacus.

2) VI »filius Ipse fuit«.

^{3]} In v. II fallt die gewöhnliche Pause nach der ersten Halbreile (sad quam natus aits) fort, wenn die Punkte über smullers mit ihrem urspring. Werte übersetzt werden. Allein man könnte sie auch mit Vierteln wieder geben, weil sie meistens russammen eine Plien bilden is. I »Sancta dei genitritst, Dann hieße es:

⁴⁾ Man denke nur an V »O quantos illie mater dilecta dolores — passa est« etc.

⁵ S. Notenbeilage Nr. 1 des dritten Kapitels.

Cf. Wackernagel I. Nr. 83 S. 66 und H. Nr. 596 S. 456. Ferner:
 Cod. 5023 Bl. 230 a in deutschen Choralnotentypeu und: Cod. 715 Bl. 139 b.

Dieser scheinbaren Unregelmäßigkeit ist abzuhelfen, ohne irgend welchen Notenwert zu alterieren — indem die Pause von zwei Halben auf einen ganzen Takt ausgedehnt wird. Also:

Die uns vorliegende Handschrift mit diesem lateinischen Hymnus bietet durchaus nichts Auffäliges, es wäre denn, dass sie hinter den Noten beinahe jedes einzelnen Wortes zur Verdeutlichung kleine Striche anbringt. Darum sind wir berechtigt, über volto- die beiden letzten Noten Punctum und Virga zu einem Podatus zusammenzuschließen?).

Während in dem Liederbuch des Mönchs von Salzburg, abgesehen von der fünffischen Ligatur⁶ am Anfang und einigen sonstigen unbedeutenden Abweichungen, der Melodieg an gi übereinstimmt mit demjenigen von -Solete festa diese, it dagegen offenbar das Versmaß gründlich mißverstanden, oder im Deutschen mindestens nicht durchgeführt. Wir sehen, dem Verfasser lagen Reime an den Schlüssen der vier Halbzeilen mehr am Herzen, als die Wiedergabe des schwierigen Originalrhythmus. Und demnach gelangen wir zu einer Art von Wechselukt:

Für die erste Hälfte des Verses bleibt am besten der 3/2-Takt bestehen, für die zweite braucht man einfach den 2/2-Takt zu setzen, den Wert der Punktnoten über -seynen aus« etc. zu verkürzen, und Alles ist in Ordnung.

Der Hexameter wird hier wahrscheinlich als durchweg ungetrennte Einheit, ohne Pause bei einer Cäsur, zu betrachten sein. Denn auch der in Cod. 715 gerade an Zeilenschlüssen gebräuchliche senkrechte Trennungsstrich steht zuerst nach >10bsage;

Ygl. in -Sancta dei genitrix« dagegen II -hic erit atque decus« (strengste Form).
 Allerdings müsste, bei völlig konsequenter Beobachtung des ange-

nommenen Gesangsaccentes .vgl. § 1), auch hier entweder die Plies über sinfernum: verlangert werden, oder dann die Einzelnote über sinfernum, also überseitz etwa:

oder 9: oder 9: num in - fer - num

³⁾ Dass über »deus« ebenfalls ein analog geschriebener Podatus gemeint ist, geht ferner aus Cod. 715 hervor.

⁴ Virga praediatessaris = Scandicus praebipunctis vgl. Pal. II 34. — Man könnte also noch weiter die Ligatur betiteln: Podatus praetripunctis.

weiterhin nach »qual« und nach »sal« 1). Vielleicht liegt auch in diesem Umstand eine Hindeutung darauf, dass sich der Hymnus augenschenlich in seinem Verlauf immer mehr dem Liedartigen nähert?.

§ 3.

»Gloria laus et honor«3).

In verschiedenen Handschriften) ist uns vor Augen gekommen der Hymnus:

Gloria laus et honor tibi sit rex Christe redemptor

Cui puerile decus promsit osama pium.

Oder wäre dieser Text unter die Sequenzen einzureihen,
weil das zweite Distichon eine selbständige Melodie besitzt?

Israhel es tu rex davidis et inclita proles

Nomine qui in domini rex benedicte venit (venis).

Wir sind für den Augenblick außer Stande, nach den gemachten Kopien die für unsere Untersuchung übrigens nebensüchliche Frage sicher zu beantworten.

Wackernagel bemerkt: 'Thomasius giebt auch an, dass im Gesange hinter jedem Distichon vom zweiten an das erste wiederholt wird*); citiert indessen als Quelle u. A. ausdrücklich ·B.: Hymni 1513 Bl. 33*9. Deshalh nehmen wir einstweilen ein Alternieren der beiden Melodien an, so entweder, dass V. 3 ff. diejenige von V. 2 haben, oder dass V. 1, 3 und 3, sowie V. 2,

s. Notenbeilage Nr. 2.

3) Cf. Wackernagel I Nr. 130. S. 89.

Sonst wäre innerhalb der beiden ersten Halbzeilen eine Pause und nachfolgende Verkürzung nicht übel angebracht bei:

Cod. lat. man. 11764 und 10075; Neumenmser. 14083 Bl. 85.
 W. I. S. 89 oben.

⁶⁾ W. I. S. 88 unten.

4 und 6 mit einander übereinstimmen 1]. Im letzteren Falle wiegt natürlich eine Melodie vor.

Setzt man nun die Vorzeichnung des 3/2-Taktes, so kommt nahezu Alles mit unseren bekannten Grundsätzen überein (in den Versen 1 und 2). Nur beim zweiten Halbvers des ersten Distichons »cui puerile decus« etc. machen wir von der Freiheit eines Auftaktes Gebrauch. Anstatt »cui« wie »qui« zu singen, lassen wir das >cu« mit seiner Tonfigur (Scandicus resp. Podatus) einen solchen bilden, und dann steht vie als erste betonte Silbe des dreiteiligen Taktes.

In Cod. 10075 sind über einigen Silben die Noten weggefallen; wir restituieren sie, gestützt auf Cod. 11764, in Klammern. Die ebengenannte Handschrift setzt über: »nomine qui in domini« zwei Noten auf derselben Tonhöhe; umsomehr Grund, diesmal nicht nur eine textliche Elision, sondern auch eine Art von gesanglicher anzunehmen:

Es ist also nicht unmöglich, distichische Verse im Gesange sich kenntlich ausprägen zu lassen, sobald Pausen an bestimmten Stellen eingeschoben werden und eine gewisse volkstümlich freiere Auffassung hierbei gewahrt bleibt 3).

Freilich dürfen wir uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass bei dem typisch klassischen Versmaß unsere Anschauung vom Wesen der Choralnoten bei metrischen Texten sich am wenigsten

vgl. auch andere Beispiele.

3) So supponieren wir um des Gesanges willen Pausen 1) hinter: gloria laus et honor tihi sit Il rex Christe redemptor

Israhel es | tu rex davidis | et inclita proles.

Ohne solche müssten wieder Notenverlängerungen, einmal, in Cod. 10075, auch eine Verlängerung des Podatus, eintreten.

¹⁾ Ohne Rücksicht auf die Dokumente oder die Meinung des Thomasius ließen sich außerdem je zwei Distichen zu einem Verse zusammen fassen, und dann ware die Klassifikation unter die Hymnen die gegehene, - falls wirklich nur die zwei Melodien abwechseln.

²⁾ Cf. den metrisch einfachen Hymnusanfang in Cod. 19202: »Jam Christus astra ascenderate (), dessen Melodic eine Plica schreiht im Hymnus: . Beata nobis gaudia. 1; daher ist dort das Schema zulässig:

genau durchführen lässt. Da wird der Unterschied zwischen Choral- und Mensuralnotenzeichen doch recht fühlbar 1.

§ 4.

»Ut queant laxis« = Das hell aufklymmen 2).

Viel sicheret gehen wir auf unsetem Wege bei dem sapphischen Metrum. Was beim Hexameter (und Pentameter) häufig in die Klemme führt, das ist die Ersetzung des Daktylus durch den Spondeus: eine heikle Frage hinsichtlich der Notenwerte, welche überhaupt nicht mehr existiert für die Odenform

Aber auch, wo diese vorliegt, hilft uns am besten eine populäre Vortragsweise. Sie steht hier gleichsam in der Mitte zwischen der ursprünglichen Prosodie und einer Gliederung etwa, wie wir sie heute bei *Integer vitte« kennen.

Bei der erstgenannten wäre von Ligaturen nur einmal die Plica in ihren Bestandteilen als 2 Viertelstriolen aufzufassen, die vorangehende Punktnote würde daher gleichfalls eine Viertelstriole sein 3.

Bei der letztgenannten müssten nicht bloß die Einzelnoten viermal statt zweimal halbiert werden, sondern auch Plica, Clivis und Podatus öfters und sogar der Climacus einmal.

Doch die Mitteilung des lateinischen sowie des deutschen Textes von Strophe I wird eine Untersuchung nur erleichtern, und sie sei deshalb dem Weiteren vorausgeschickt:

Ut queant laxis | resonare fibris
Das hell sulfymmen | deiner dynner stymmen
Mira gestorum | famuli tuorum
Ze klengken sunder | deine werch deine wunder
Solve pollutis | labis reatum
Vermailet lebsen | salb aus gennden kebsen
Sancte Joannes |
sande Johannes |

S. Notenbeilage Nr. 3.

²⁾ Cf. Wackernagel I Nr. 127 S. 86 und II Nr. 559 S. 426.

^{3) 3} ctc.

sol - ve pol - lu - tis la - bi - ia re - a - tum

vgl. in der Sequenz »Pluem gestartet« III 1a »Red und werch der heyligen väter« (Kap. I § 7).

Cod. lat. man. 23046 Fol. 168 f. und Cod. germ. man. 715 Bl. 99 ff.
 In Cod. 23046, einer Handschrift des XIV. Saec. mit römischen Quadratnoten

Dasjenige geuungene Metrum nun, welches sich bei musikalisch leichterer Anforderung an den Singer dem Grundthythmus entschieden ungezwungen annihert und zudem simtliche Unregelmäßigkeiten in der Übersetung der Choralnoten beseitigt, hat ohne weiteres den Vorzug der Wahrscheinlichkeit für sich.

Wir schreiben einfach zwischen die einzelnen Halbzeilen Pausen und erhalten eine Melodie, welche schematisch so lautet:

Auch die deutsche Version sträubt sich, so unbehilflich sie st, gegen eine Überttagung nach der vermittelnden Art am wenigsten. Z. B. bei |Z. 3b]: Salb ausge/naden kebrenie ergiebt sich auf diese Weise viel natürlicher ganz entsprechend der überzähligen Silbe und mit richtiger Betonung des wichtigen Wortes: **salb* etc.':

Ähnlich holpert das deutsche Versmaß, und zwar noch störender in Z. 2 b deine werch deine wunder. Analog früherem Verfahren mag man den Climacus von famulé: zeitegen in zwei Teile, auf werch deine:

Jellen auf werch deine: Jellen der Diphtong erlaubt uns wohl auch um der besseren Accentuierung willen zu

ist unser Hymnus wohl erst später (im 15. Jahrh.) mit deutschen Choralnotentypen eingetragen. S. Taf. VIII unten.

¹⁾ NB. -reatume hat das Zeichen des Ancus 🐧 und zwar an der entsprechenden Stelle auch in späteren Versen. Cf. die deutsche Übersetzung mit einfachem Punkt. Also könnten wir den Ancus wieder auszeichnen und

sehreiben

Ferner siehe

I la - bi - is re - a - tum

II Salb aus ge-na-den-keb-sen.

In I sind die Noten über den Silben saus ge'naden, zur Plica ligiert.

2: Vgl. Erstes Kap. § 7 (S. 140).

transskribieren: Jersen von einer Veren deiner. Man mache sich nur klar, dass eine glatte Übersetung kurzweg etwa schreien würde: deine werden deunder; dann mür die vierfache Ligatur das Gegebene; oder dann auf werde: Climacus und auf sund Scandicus. So notiert auch wieder II Z. 4 (renz. 2b) deine genuf ze Andenen; Climacus — Scandicus.

Z. 6 (resp. 3b): er bedewtet erben- hat Plica (statt der beides getrennten Noten auf Salb aus genaden; etc.) — In Z. 7 (resp. 4) endlich ist (die) eine kleine rhytmische Verschiebung ganz einleuchtend. Auf: selnem werden) vaters bedeuten: Punkt Punkt und Plica: — J. an Stelle von Punkt und Climacus —

(z. B. auf »sande«).

In einem späteren Verse, XIII Z. 3a resp. 5 ist für eine Vorschlagsilbe auch ein kurzer Vorschlagston hinzugesetzt: beleib (einem stamen).

Sonst findet sich nichts Auffälliges mehr in dem Hymnus, dessen ›Amen« die Melodieformel von ›A solis ortus cardines gebraucht, in Cod. germ. 715?!

Erwähet sei nur och dess Cod. 19202 eine weniger inter-

Erwähnt sei nur noch, dass Cod. 19202 eine weniger interessante Hymnusweise über » Ut queant laxis« verzeichnet, die absolut regelmäßig verläuft und nur über » solve« eine fünffache Ligatur hat: den Porrectus praebipunctis!.

Auch die Melodie des gleichgebauten Hymnus » Aures ad nostras deitatis preces» ebenda kann ohne weiteres transskribiert werden.

§ 5.

» Aurea luce et decore roseo « 5).

Nicht nur eine Taktveränderung am Schlusse des Verses setzen wir im vorliegenden Hymnus frei voraus, wie bei dem

¹⁾ Vgl. den ahnlichen Fall im dritten Kap. § 10. S 196;, wo allerdings schon die kurze unbetonte Silbe die Annahme der Achtelanote empfiehlt. Ein weiterer Ausweg würde offen stehen, wenn wir übersetzen dürften:

dei - ne etc.

^{2;} S. Anm. 1 der vorigen Seite, Schluss. 3 S. Notenbeilage Nr. 4.

^{4 =} Christe sanctorum decus angelorum« (in der Melodie,

⁵⁾ Cf. Wackernagel 1 Nr. 75 S. 59.

besprochenen sapphischen Metrum, sondern sogar einen ganz regelmäßigen Taktwechsel, etwas im Mittelalter ja durchaus nicht Seltenes.

Von den 8 Zeilen stehen 1, 3, 5, 7 unter dem Zeichen des ungeraden, 2, 4, 6, 8 unter demjenigen des geraden Taktes!, und hiermit ist jeder Zwang in der Betonung beseitigt. Aber auch die reichere Schattierung des metrischen Schemas kommt auf diese Weise zur Geltung.

Dieselbe Melodie besitzt der Hymnus » Doctor egregie Paule mores instruc« etc.2) mit der einzigen kleinen Abweichung, dass auf »egregie« zwei Punktnoten sich befinden, offenbar mit dem den kurzen Silben entsprechenden Viertelwert:

(statt | 10-ce). Sonst verläuft alles glatt; denn die Anfangsnote

mag man etwas länger und accentuierter, oder als Tremolo3) wiedergeben. Sie beeinträchtigt den Rhythmus doch nicht 4). Völlig demgemäß wird die Melodie des Hymnus zu Petri Kettenfeier aufzulösen sein; nur dass sie sechs Takte mehr erhält, weil der Vers zwei Zeilen mehr hat 5).

§ 6. » Sacris solempniis «.6)

Soeben haben wir durch Taktwechsel die gleichmäßige Wiedergabe namentlich von Ligaturen möglich zu machen gesucht, und auch im vorliegenden Beispiel ist eine solche Auskunft hierfür so gut, dass sie alle Schwierigkeiten in Bezug auf die Rhyth-

¹⁾ Wackernagel fasst den Vers als vierzeiligen; also sind nach ihm 1, 3, 5, 7 = 1a; 2a; 3a; 4a: - 2, 4, 6, 8 = 1b; 2b; 3b; 4b. - Das Schema lautet: $\frac{3}{2}$ $\stackrel{.}{\leftarrow}$ - - | $\stackrel{.}{\leftarrow}$ - | $\frac{2}{2}$ $\stackrel{.}{\leftarrow}$ - | $\stackrel{.}{\leftarrow}$ - | $\stackrel{.}{\leftarrow}$ - | $\stackrel{.}{\leftarrow}$

²⁾ Cf. bei W. als Vers 4 von »Aurea luce«. Beide Texte samt der Melodie entnehmen wir Cod. 19202. Vgl. Kap. II § 5 (S. 149).

⁴⁾ S. Notenbeilage Nr. 5.

⁵⁾ Cod. 19202: Petrus beatus cathenarum laqueos Christo jubente rupit mirabiliter« etc.

Ebenda mit derselben Melodie ein Hymnus zu Petri Stuhlfeier: ·Quodcumque vinclis super terram strinxeris erit in astris religatum fortiter« etc.

⁶⁾ Cf. Wackernagel I Nr. 231 S. 144 und Taf. VII.

mik beseitigt. Die Accentuation der Worte¹) führt uns zur Annahme eines ungeraden Taktes, der in der Schlusszeile in degeraden übergeht, entweder bereits von deren Beginn an, oder als eine Art von umgekehrter Hemiole in deren erster Hälfte. Sonst müsste, somsasgen, synkopiert werden, und zwar etwa in folgender Weise:

Beim absoluten Taktwechsel dagegen, sogut wie bei der Hemiole kann der Normalwert der Ligaturbestandteile bleiben:

Andere Stellen interessieren uns in dieser Hymnenmelodie wegen der in Cod. 23046 überhaupt häufigen Schreibvarianten, und es ist in der That unterhaltend, die Launen des Schreibers bei den Ligaturen zu beobachten.

Die Clivis (Z. 1) mit stärker accentuierter zweiter Note kann vielleicht auch rhythmisch so hervorgehoben werden, dass ihr tieferer Ton mit dem Werte einer Halbnote, und dagegen der folgende Einzelton mit demjenigen eines Viertels bedacht wird:

Tonverbindung, was V. 1 bestätigt mit seiner Schreibweise eines angefügten (liquescierenden) Komma³) statt der Quadratnote.

Die größeren, ausgeprägteren Verzierungen fallen mehr in die Augen.

Allein für den Gesang darf gewiss eben eine Art von Vermittlung zwisens strenger Diktion und ungebundener Vortragsweise angenommen werden.
Das deuten auch die Ligaturen auf ursprünglich kurzen Silben an.

Zahn, Melodien III (1890), S. 5 macht freilieh die Bemerkung, dass es »ursprünglieh metrum ehoriambieum« sei, also:

²⁾ S. auf Taf. VII v. II » Noctis recolitur« z. B.

^{3) »}Sic sacrificium«.

Eine sechsfache Ligatur wird über korrespondierende Silben folgendermaßen geschrieben:

v. I Z. 3 (= 2 a) et ex precordiis als Podatus und Virga subtripunctis.

In v. III, IV, V als Scandicus und Climacus1).

Die Doppel-Clivis: in I 5 (3 a) recedant vetera als verdoppelte ligatura obliqua.

In v. VI, VII als ligatura obliqua mit angehängter Plica.

Der Torculus praepunctis v. I 5 (= 3 a) überall wie auf vetera — außer in III: hier als Podatus mit angehängter ligatura obliqua.

Der Climaeus resupinus auf (nova sint) omnia hat die ihn betreffende 7-Vorzeichnung nur einmal direkt vor sich (V 6 [3 b] vgl. dagegen in I nova (5) sint omnia²).

Ein Porrectus kommt als Ersatz für die Doppel-Clivis (s. o. I 5 [3 a]) einzig vor in v. III, und zwar in der einfachen Gestalt dreier aneinander gehängter Quadratnoten 3).

Das Schlussamen besteht aus einem Neuma von 6 und von 2 Noten, nämlich aus: Podatus; Podatus subbipunctis — Clivis =

Fast ganz demgemäß ist ferner die offenbar beliebte Melodic von Festum nunc celebre⁴) (einem Himmelfahrtslied), Sanctorum meritis⁵), Oramus domine⁶) und Dies nunc celebris⁷) zu übersetzen.

Das deutsche Festum nunc, nämlich Kum hoch feierleiche ezeite des Mönchs von Salzburg s) erfordert natürlich einige Zer-

Auf das absiebtliche und für unser Ohr gefällige Wechseln zwischen bund bie nach dem Tonzeichen machen wir beiläufig aufmerksam. binden wir über der Note z. B. in v. I Z. 3 (2 a) precordliss.

D. h. mit der ebenso richtigen Bezeichnung, als: Torculus pracpunctis subbipunctis. — Es ist beinahe unmöglich, eine absolut einheitliche Terminologie für die Ligaturen festzuhalten.

³⁾ S. unterste Zeile von Taf. VII.

⁴⁾ Cf. W. I Nr. 135 S. 91 und Clm. 14084 Bl. 204 (b).

⁵⁾ Cf. W. I Nr. 125 S. 85 und Clm. 14084 Bl. 208 (a),

⁶ Cf. Mone I unter: Nr. 227 S. 292 und Cantionale der Leipziger Stadtbibliothek aus der Bibl. C. F. Becker.

⁷⁾ Cf. Stettiner Otto-Liturgie.

⁸⁾ Cf. W. II Nr. 589 S. 451.

legungen von Ligaturen unter Beibehaltung der kleineren Notemwerte. Soz. B. bereits in I. 13, 34; dann in II 22: ober aller wolkehea lauf: — Podatus und Punkt sind zusammen als Torculus zu fassen. Umgekehrt muss wohl einen Dehnung die Lücke im Versmaß ausfüllen III 3: und wird streng Richter und 7: der hier his fert sentigere. Jedesmal steht ein Podatuszeichen für zwei rhythmisch nicht alteriette Noten 13.

§ 7. »Almi prophetae «²).

Die soeben benutzte Handschrift des 14. Jahrh. bietet uns ferner das unter unseren Beispielen einzige für eine Melodie über folgendem Versschema;

Almi prophetae progenies pia
2 - - | - - | - - - |
Clarus parente et nobilior patre
Quem matris alvus claudere nescius
Ortus crilis prodidit indicem

Dass wir unter solchen Umständen wiederum 3-Takt supponieren, ist nach Allem begreiflich genug. Und mit Leichtigkeit lässt sich dann die eigentümliche und schöne Weise unserem Verständnis näher bringen.

Auch hier ist die beinahe unmittelbare Folge von 'p und bj (in Z. 1) nicht ohne Reiz; sie rühr, rein theoretisch betrachtet, daher, dass in der dorischen Tonart das b rotundum gesetzt wird, sobald die Tonreihe nicht über die Unterterz des Grundtoss hirasgeht. Bei der sonst so freien Art dieser Handschrift, zu notieren, fällt die Sorgfalt einer solchen Vorzeichnung besonders in die Augen. Doch müssen wir uns beschränken, darauf hinzuweisen, und können uns sozusagen sofort einigen rein graphischen Varianten zuwenden.

Die drei rhythmischen bedürfen keiner weitschweifigen Erklärung.

 I Z. 2 ist der Podatus mit verdoppelter erster Note auf clarus parente zu übersetzen entweder:

¹⁾ S. Notenbeilage Nr. 6. — Eine Schreibrariante der rweiten Hymnenmel. sei wenigsten hier erwähnt. Die Schlussnote wird im Himmelfahrtsilet von Clm. 14084 als 49, in dessen zweitem Hymnus aber als vierfache Note mit Komma gegeben. Das Cantionale hat nur einen Punkt; ST. nur eine Virga.

Cf. Mone III. Nr. 647 S. 37 und Cod. 23046 Fol 167 und Taf. VIII.



III Z. 2 dagegen auf foritque vatis der Torculus entweder:



2) Die letzte Zeile von v. (I und II) lautet:



- also Porrectus; drei Punkte. In v. III aber:



- Der Porrectus ist also zerlegt in Clivis (Plica) und eine Einzelnote, diese offenbar als Hauptton auf der Silbe »fi«, während die beiden nächsten Punkte je als Viertel zu gelten haben.

Stünde über >et« z. B. eine dreifache Ligatur, so käme die genau gleiche melodische Wendung heraus, wie in v. II¹),

Kleine Variationen einer liedartigen Phrase sind uns übrigens ohnehin nichts Fremdes mehr.

Den Podatus mit vorgesetztem Punkt finden wir in v. II Z. 2 fast wie einen Torculus geschrieben. Sollte der rechts nach unten gehende Haarstrich diesmal auf einen liquescierenden dritten Ton deuten? In der Aussprache der Liquida na verbunden mit ste könnte möglicherweise hiefür ein Grund liegen?

Der Porrectus erscheint in unserem Hymnus, wie gewöhn-

¹ Siehe Übersetzung der Hymnusweise.

² S. einerseits v. I 2 parente«; andererseits v. III 2 vatis« Torculus mit vorgesetztem Punkt).

lich bei der Quadratschrift, als N-förmiges Zeichen 3. Der Saliens wird stets als Podatus mit nachfolgender freistehender Virga wiedergegeben, und nicht als zwei zusammenhängende Podati, wie z. B. in Cod. 9509 ff. XXXVII (Assum festa jubilea) und auch in der Handschrift der Bibliothek Peters (4 solis ortus eardine: Z. 3. Christum etc.). Deutlich wird der kleiner chythmische Wert der Vernierungsnoten überhaupt speciell in der Honbischen Gestalt, wenngleich die Bequemlichkeit des Schreibers (cf. Pal. Mus.) zunächst die Hauptveranlassung hierfür sein mag. So vergleiche man in v. II. Z. 2 ergeinm glorbam und umgekehrt in v. III Z. 1 psterperae. v. VIII 1 stehen kurzweg über sezagute funera nur rhombische Noten?

Man denke auch an den Climacus resupinus, den Podatus subbipunctis und den Salicus subbipunctis. Bei letzterem übrigens ist abermals der erste Teil der Figur getrennt in Virga und Podatus.

Sobald die Hauptnoten durch irgend welche geradlinige oder gebogene Ornamente verbrämt werden, behalten sie zwar ihren Accent, nicht aber ihren rhythmischen, ursprünglichen Wert, sondern teilen sich auf möglichst einfache Weise mit den Nebennoten in denselben.

Wollten wir, so könnten wir aus all den vielen Beispielen, die wir zu analysieren versuchten, jetzt unsere Schlussfolgerungen ziehen. Aber es ist sowohl unsere Pflicht, als auch zuletzt nur unser wirklicher Gewinn, wenn wir zunächst nochmals auf die Kategorie der Ifymene zurückgreifen und fermer eine Sequenz berücksichtigen, die uns als ein besonders wertvoller Wegweiser dienen wird.

§ 8.

» Christ ist erstanden«.

Kein mittelalterlicher Hymnus ist uns geläufiger mit der Wiedergabe seiner Ligaturen ohne Alteration ihrer Bestandteile, als das ehrwürdige Osterlied: "Christ ist erstanden".

Wir singen es noch heutzutage und der Altmeister des

¹⁾ Und nicht als . wie in »Sacris solempniis«.

S. Erster Teil, Kap. 2, § 8 (S. 32) die Paléographie musicale über den Climacus.

Choralsatzes, J. S. Bach selbst, hat es dem protestantischen Gottesdienst einverleibt¹).

Denken wir daran in diesem Augenblick nicht weiter, sonder transskribieren die Melodie zufolge unseren Prinzipien, so werden wir uns freilich zuerst an die rhythmische Änderung gewöhnen müssen.

Aber wir halten uns an Cod. germ. 716 und entdecken vielmehr volkstümliche Frische in dem feierlichen Jubelruf:

$$\underbrace{2^{\frac{2}{3}}}_{\text{Al-le-lu}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}}}_{\text{ja, Al-le-lu}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}}}_{\text{ja, Al-le-lu}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}}}_{\text{ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja,}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}}}_{\text{ja, Al-lu-lu-ja,}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}}}_{\text{ja, Al-lu-lu-ja,}} \underbrace{1^{\frac{2}{3}$$

als im traditionellen, gleichmäßigen:

§ 9.

Unter den Sequenzen würde uns die Übersetzung von «Areteiens hostiau »] (die Melodie des Urtextes hat uns bis jetzt nur
in einem mehrstimmigen Satze vorgelegen) oder vielmehr die
übergeschriebene «Gesangsweise» dazu beinahe eine unwillkommene
Überraschung bereiten»]. Denn so wenig Ligaturen darin erscheinen, so unbestreituar haben doch hier Jene Recht, welche
von rhythmischer Alterationsfähigkeit der verbundenen Noten
nichts hören wollen. So steht I Z. 6 «Job in preis gegeben»:
Plica und Doppelnote. Und das heißt diesmal, entgegen unseren
eigenen häufgen Heobachtungen kurzweg.

Cf. W. II Nr. 41 S. 43 und Erk, Bachchoräle, 2. Teil p. 10 f., Nr. 171 und 171 a.

²⁾ Ein Podatus des zweiten »Alleluja« besteht aus zwei getrennten Punkten.

³⁾ Vgl. auch Notenbeilage Nr. 8.

⁴ Cf. Wackernagel II Nr. 560 S. 427.

Cf. Waekernagel I Nr. 408 S. 240.
 In Cod. germ. 1115, Bl. 37 (b).

Angesichts des Versmaßes und der systematisch mit ihm sich deckenden Notation 1), beharren wir nicht hartnäckig auf unseren Prinzipien.

Zu unseren Handen gilt in diesem Fall nur soviel:

1) Die Ausnahme bestätigt die Regel.

2) Der zweiteilige Takt scheint gerade im Hinblick auf eine solche Ausnahme bevorzugt,

3) Die Benutzung der Choralnoten für streng mensurierte einstimmige Gesänge sei nicht übersehen?).

\$ 10.

Ave virginalis forma = Ave grüest pist magtleich forme « 3).

Bereits der erste Vers dieser Sequenz weicht von dem uns bisher geläufigen Schema insofern ab, als die Schlusszeile jedes Halbyerses nur aus drei Trochäen besteht:

> A slambes even tempels B agni syon templum 4).

Die Melodie hat in A den Climacus resupinus; in B nur einen Porrectus, und dasselbe Ligaturzeichen (11) wird über »virqinalis« als Plica mit nachfolgendem Punkt geschrieben. A notiert nur einen Punkt.

Offenbar wechselt also nach Belieben eine reichere mit einer weniger reichen Verzierung in derselben Hauptmelodie. Dass übrigens die Mensur, z. B. der Podatusbestandteile, zusammen gleich ist derjenigen einer Einzelnote, dafür bietet gerade A in der zweiten Vershälfte ein ganz hübsches Beispiel.

Hieß es I 3 a slambes syon tempels: Podatus, Plica, Punkt, Punkt, Climacus resupinus, und Punkt; so heißt es I 3 b sin frides exempel .: Punkt, Podatus, Plica, Podatus, Porrectus, Punkt.

Die beiden Punkte vor dem Climacus resupinus werden zu einem Podatus zusammengezogen, der Climacus resupinus selbst wird eben zu einem Porrectus vereinfacht. Trotz der ungeschickten Betonung wird über sine doch nicht bloß eine kurze Vor-

So in v. II. In v. I stehen zwei Doppelnoten also über Z. 2, 4 und 8. Über Z. 6: Plica und Doppelnote s. schon oben. 2) S. o. S. 90 und S. 124; vgl. auch Notenbeilage Nr. 9.

³⁾ Cf. Wackernagel I, Nr. 370 S. 220 und II Nr. 590 S. 452.

⁴⁾ Wir bezeichnen die deutsche Version mit A, die lateinische mit B zufolge unserer Kopie. Auch in Cgm. 715 Bl. 33 b) ff. ist eine Übersetzung des Mönchs von Salzburg erhalten.

schlagsnote supponiert werden müssen, weil sonst das rhythmische Schema noch viel stärker verändert würde, etwa so

A II 1 a lautet Chlar grüest wol geist in propheten und hat über der aweiten und dritten Silbe Virgae, die deutliche Korrekturen einer unrichtigen Notation sind, verglichen mit BII 1 a · Chere numen in prophetis.

A II î b aber zählt eine Silbe weniger: der götleichen schön ein ziere (s. Dei carritate culta) und nimmt deshalb den vorangehenden Punkt als Ligaturbestandteil zum Climacus 1): [sehön] ein ziere, so dass daraus eine Virga subtripunctis entsteht.

A III 2 a vermag ebenfalls das Versmaß nicht festzuhalten und übersetzt:

gallt in margarites Virga subtripunctis; Podatus subbipunctis . . , währenddem B *precium in margaritis* notiert Virga subtripunctis; Punkt und Climacus

Obschon die vierte Note der Virga subtripunctis in A etwas wir doch gewiss berechtigt, sie als seinen Bestandteil zu betrachten, zumal im Hinblick auf A III 2 b »bracht in höchster wesen kerge:: Virga subtripunctis²).

Der Zeilenabechnitt von Wackernagel ist für uns aus rein musikalischen Gründen in A III 1 und 2 a nicht verbindlich. Die Melodiephrase würde nämlich hinter -besnytens grausam abgestust. Zudem steht ein senkrechter Strich hinter sweinrebe (d. h. hinter den zugehörigen Noten), und diesee Wort darft trotz des Reimes, der nun verdeckt ist, nicht zu Zeile 2 geschlagen werden; denn auch die beiden Bilder symbolisieren in gedrängten Worten, aber jedes für sich, die Herrlichkeit der Juugfrau Maria. Und außerdem müsste man einen Doppelreim in Z. 1 etwarten (s. eilis mitiki).

gleichlautend mit den Noten v.n. »precium im margaritias. Vgl. ferner A III 1b »Forme die joder «der» ? ef. W.; materie erges mit »Engadina vitias. Hier stehen: Podatus; Punkt; Plica; Punkt; Climacus; 2 Punkt; na A III I b åhnlich: Pod.; Punkt; Plica; Podatus; Plica; Plica, Punkt; zwei

Punkte. Also über ... materie
$$\mathbf{1}$$
 wohl = $\mathbf{1}$ where $\mathbf{1}$ wohl = $\mathbf{1}$ where $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ where $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$ is $\mathbf{1}$ in $\mathbf{1}$

Vgl. II 1 a sin propheter = in prophetis, B II 1 b s(schön) ein Zier.

NB. Die Virga ist hier rein graphisch das Haupt der Notengruppe.

2) S. auch *wesen kerge <: Punkt; Climacus; Punkt — vollständig

Cf. W. S. 453 Anm. zu 3, 1. Darnach schreibt Cgm. 715: »Engadi weinreb besnyten«.

IV ist in beiden Handschriften einerseits etwas kürzer im Versmaß gehalten, andererseits mit vieltönigen Melismen ausgestattet.

Zunichst fühlt man sich leicht dazu verleitet, für die Melodie einen Auftakt voraussusetsen. Denn die Noten sind zu B IV a 1 *Gabaon in *sictoria*: Podatus; Plica; vier Punkte; Climacus; Punkt. In A a 1: Podatus; Plica; Doppelplica (d. h. Plica und Clivis aneinander gehängt; drei Punkte; Climacus; Punkt.

Allein B 1 hat jedenfalls das glattere Versmaß bei den Worten honor throni gracie und dementsprechend: Podatus; Porrectus; drei Punkte, Climaeus; Punkt. — Die Plies und der folgende erste von den vier Punkten bilden zusammen den genannten Porrectus; und deshalb wird, insbesondere der richtigeren

Betonung wegen, in 1 a wieder einmal zu lesen sein: 50 3

etc. = J J J J cf. . Pluem gezartet (Red und werch der

heyligen vätere). Wir wissen ja außerdem von v. I her (virginalis), dass die Schreibweise: Plica, Punkt für den Porrectus vorkommt.

ider state als zwei Kürzen und macht ihre Punktnoten zu Vierteln: غرام المرابع المراب

In A b 1 ist eine solche Verkürsung noch augenfälliger: weil dort zunächst die originalere Fassung der Melodie auftritt in: Podatus; Porrectus — und sie dann fortfährt —: drei Punkte; Plica; zwei Punkte. Also

Ob sich eine solche Aussprache auch ohne die Melodie rechtfertigen ließe, kann hier nicht entschieden werden.

Ferner deutet A b 2 darauf hin, dass a 2 einen ganzen Versfuß nicht reproduciert hat (s. sol lucens in gloria« = »sighaftige sunn«) und holt nun das Versäumte nach mit den Worten: »sunn im ittelpfennden fron«.

Das Schlusswort der Zeile trägt wiederum, wie sehon in azein siebentöniges Neuma; das diesem vorangehende zerlegt sich aber von selbst in nicht weniger als drei Teile. War es über zighatüger sechstönig, so bleibt jetzt als Rumpf über zeitelpfennden nur ein Podatus subbipuncis*); die dort angehängte Clivis fällt auseinander in zwei Punkte mit Normalwert. Aber das ist noch nicht Alles.

In a 2 steht unter der Clivis außerdem ein Punkt für sich-Würde ihn nicht eine senkrechte Trennungslinie der eben besprochenen Ligatur zuweisen, so wäre jeder Zweifel gehoben. Immerhin dürfen wir so wie so die fragliche Kinzelnote zur Verzierung von *unen rechnen, aus zwei Gründen:

- Scheint die Vertikallinie, die zuerst direkt auf die Clivis zugebogen ist, nachträglich irrtümlich korrigiert.
- 2) Da sie vor dem auf eine andere Linie versetzten e-Schlüsselstht, würde der Ton ohne sie e sein; so dagegen ist er c sebald die Korrektur unbeachtet bleibt) und stimmt zum melodischen Kontext von 2 b. Ihn entsprechend zu transskribieren, empfiehlt sich um so mehr, als die Trennungslinie namentliche ehn die Versetzung anschaulicher machen sollte, durch die gedrängten Ligaturnoten aber gerade der Beginn einer solchen unsicher zu werden drohte;

Danach bliebe es nun bei der siebentönigen Schlussligatur in a 2 und b 2 4).

Wie aber ist seinem rhythmischen Werte nach das sechstönige

2) Vgl. Taf. XIV a. Z. 3 am Anfang (= Z. 5, zweite Hälfte).

 Auch die Trennungslinie wurde wohl nur der Vollständigkeit wegen nicht sorgfältig — durch das ganze Notensystem geführt.

 B 2 a und b hat eine andersgestaltete, nämlich zwei aneinander gehängte Climaci resupini.

Die folgende Teilung und Rhythmisierung scheint uns für A a 1 kaum annehmbar — schon aus praktischen Rücksichten nicht:

übriggebliebene Neuma zu beurteilen? Man wird gemäß unserem ganzen Vorgehen den verloren gegangenen Versfuß in sighaftige sunn« auch musikalisch fühlbar werden, also übersetzen

Indessen wäre eine Ausnahme der Interpretation vielleicht zulässig, wenn sie gerade dem Metrum wieder zu seinerm Rechte verhülfe. Sobald wir uns ohne weitere Rücksichten an die durchweg richtigere Version von b 2 halten, so entstände auch einfach

Die Clivis wurde also rhythmisch nicht als Ligatur gefasst, sondern wäre diesmal, wie sie thatsächlich oft übersetzt worden ist, nur das Zeichen für zwei verbundene Einzelnoten:

- v. V bietet zu keinen besonderen Bemerkungen Anlass.
- v. VI aber gefällt sich nicht bloß in lateinischen Reimspielerien, sondern dieselben sollen auch im Deutschen nachgeahmt werden. Da nun, wie wir sehen, selbst die textliche Imitation eine siemliche unvollkommene ist, so dürfen wir von der musikalischen nicht viel Besserse remarten: sie ruht ganz auf ihrer Textunterlage, namentlich in Bezug auf den Rhythmus.

In seinem Interesse fassen wir A al Lebentiger lee achrecte. als vier kurze Silben statt zweier langer. Und ebenso können wir, unbeschadet einer richtigen Accentuation, vollends bei jünget« verfahren. Dann ist das Schema, inklusive die eingeschobene Pause, das gleiche wie im Uretzt 1):

Aber ebensogut lassen wir die Pausen beim Deutschen weg und schreiben

Le-ben - ti - ger le - e schre der uns jun - get

So kommt der letzte Ton der ersten Zeile, welcher einen

Ygl. A, b 1 und 2. »Maidleich stainwant nam in dir« »pellicanus «ame.«

In A, b 1 haben wir demnach 7 g. Noten; in a 1 deren acht — ween die obererwähnten Verkürzungen angenommen sind —, weil die Zeile mit einem Auftakt beginnt.

Bernoulli, Choralnotenschrift,

wichtigen Anfang der folgenden zweiten lateinischen bildet, als betonte Halbnote mehr zur Geltung.

Tots der eben citierten kleinen Verschiebung ist gewiss auch hier eine andere Zeileneinteilung, als die von Wackerangel gewählte, zu bevorrugen. Mit den lateinischen Worten aussreitun und renorans am Zeilenschluss korrespondiert ersichtlicher Weise zweimal jünget. Also: Liebentige les ehre der uns jünget. —! von Adames schame etc. Zwar steht der Trennungsstrich zuerst hinter sehre und nicht hinter jüngest; dageen ungekehrt hinter dem zweiten jünget. Deshalb sind wir nicht in konsequenter als W., indem wir den hinter sehre schenden Trennungsstrich weiter vorrücken. Und wir haben wieder, abgesehen vom Text, bech die in sich tonal ziemlich fest geschlossenen Gesangephrasen als Stütze für unsere Änderung. Dieselbe Gruppierung gilt natürlich nicht minder für A b und 5:

4. >Todes fraise, maide, 5. czart in deiner käusehe schos<?).

Die Melodie nikhert sich überdies in A b derjenigen von B noch mehr. Im Vorbeigehen sei nur auf B b 2 pellicornus samus, verglichen mit a 2 mos ab ade elode hingewiesen. An lettreter Stelle war die füuffache Ligatur infolge des Zeilenschlusses unterbrochen und deshalb geschrieben: Plica Ge-Schlüssel am Zeilenanfang), Porrectus. Dort hingegen tritt sie in gewöhnlicher Gestalt auf als Virga subtripunetis resupinas!

Für reiche Neumation, die je und je in Sequenzen sich findet, liegt uns auch in VII ein Beispiel vor. In Ba5 expers omnis ortminis schweifen zwei Plicen mit angehängter Clivis hinter einander het (10); ebenso in Ab4 voraus dagon

¹⁾ NB Weckern liest vlee schrev. Ohne uss im Handschriftenleen eicher su wissen glauben wir doch bestimmt zwei engrethundene see in Cod. 1115 erkennen zu dürfen und legen darsuf ein weitg Gewicht, weil dann bie schre das vox mox vin lateinischen Originaltext nachalhum. Bei dieser Gelegenbeit bolen wir nach, dass wir in IV a 3 das Wort sdemphen anatelle von kemplens bei W. finden, eine, wie wir hoten, sellten Suchantiv-hildung von dem noch in Lathers Ribeitherstenung gebürschlichen schundrichten Schanften von der der der Schanften von der Schan

²⁾ Vgl. dagegen Wackernagels Textabechnite: 'smaide- gehört aber sicher hinter 'fraise- wie abgesehen vom deutschen der lateinische Text — als Vorbild — beweist: 'mortis virgo pirgo-, und wie der wenigstens heibehaltene Sprechrhythmus will. Eine Note der Melodie muss allerdings von der vorletten auf die lettet Zeile geschoben werden.

Vgl. das Zeichen auf Taf. X am Schluss der dritten Notenzeile über -heisset«.

und verpire, nicht aber in A a 4 sfrei von aller sänden spore 1). In A b 4 kompliziert sich das Neuma zudem insofern, als hier die Plica duplicata 2) sich an eine weitere fünftönige Ligatur, den Climacus praebipunctis, kettet.

A b 3 dürfen wir nicht übergehen, weil sie eine Silbe auslässt und erd und hynlisch dir weichen vermutlich der Podatus auf dir den Mangel beschönigen muss:

L. Eventuell dürfte man aber den Text korrigieren: erd hynelisch dir weichens vgl. XII 7 - das wir hynelischen stone. Dann wäre keine Zerdehnung nöße, weil iede Halbnote für sich stünde.

VIII Ba4 sut flos fructuosus« heißt uns andererseits noch unbedenklicher als in A IV a 1 bei »Gabaon« den Podatus und die Plica, — die zwei Podati zu je zwei Achtelnoten verklei-

nern: ;; stehen sie doch beide über einer Silbe und entsprechen der Virga praetripunctis. In B b 5 haben wir wieder eine Schreibvariante, welche völlig analog ist derjenigen von B VI a 3 nos ab ade cladet. Es notiert nämlich Adominac: Punkt (Custos), Climacus; a 5 dagegen nominac: Podatus subbiunctis?)

Aus Av. XI sei nur hervorgehoben, dass die Melodie von Aa 5 in der hymmel verarchies die diphtongische Aussprache der Endsilbe bestätigt, während vyes als eine Silbe erscheint !).

In XII schließen wiederum größere Melismen das Ganze ab.

Bei den meistersingerartigen Reimereien mag es am Besten sein, wenn wir in diesem Verse wie W. beriffern.

²⁾ Wir nennen das Zeichen so, weil die Bezeichnung der Sache nach richtig ist, nach Pal. II 33 heide ese Porretus Berns oder Girist represuss.
— Der Clim, praebip, wird Pal. I 32 als Clim, subbipmetis citiert, während II 34 consequenter von einem Clim, praetripmetis die Rede ist. Praes und saube wird außer eben in I 52 stets für die vor-resp, nachstehenden Töne verwendet.

³⁾ Wackernagel liest entschieden unrichtig somnias. Man denke nur an den Reim. Sodann ist der Notenligatur wegen ein Absatz gemacht: [somi-mas]. Unmöglich können die beiden Rauten des sas getrennt werden!

4) Falls nicht die Plies (in A) resp. der Porrectus (in B) zu zerlegen.

when in: Jund Jund. Vgl. übrigens die Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Divina commedia spec. zu Paradiso XXVIII Engelhierarchien

Daher wird, wie an den übrigen, ähnlich neumatischen Stellen, der "Takt" als verlangsamt, ja durch die liturgisch klingende Kadenz hier beinahe vernichtet zu denken sein.

(NB.) Die großen Neumationen schmücken gerade das »Amen«:

A Das gescheeh, das geschech, Amen.

B Fiat, foil. Amen. Amen.

So dehnt sich eine hange Jubilation über das eine Amen von A, während zwei weniger überschwengliche über den beiden Amen von B erklingen (für B und A brauchen wir 1½1, Takte). Den Podatus subbipunctis von *fate: möchten wir selbst aus Torculus und Punkt von *das geschech (rhythmisch)

heraus lesen:

Man erinnere sieh in B VII an die Schlusszeile beider Halbrerse und an A VII 1) b 4. Ferner beachte man in der Sequenz: Are virgo martir christi, deren Text denselben Melodien untergelegt ist, v. XII und auch v. VII 2).

§ 11. >Ey ich sah in dem throne«3).

Es wäre also ein großer Irrum, wollten wir in Sequenzen und überhaupt in Gesängen, die wir im Gannen für liedartig in unserem Sinne halten, überall das Versmaß als das durchaus dominierende Princip voraussetzen. Die Beispiele, die vor einer starren Theorie warnen, sind doch auch nicht vereinzelt und wir versuchen nun zur weiteren Illustration einen deutschen Leich eilweise zu übersetzen. Schon das in der betreffenden Handschrift, eben dem Fragment, Leseliche genügt für unsere Zwecke. Dennoch erginnen wir in der Notenbeilage versuchweise die Me-



stu - por Da - gon li - - - mi - - nis.

2 S. für lettsteren Taf. XIII von der obersten roten Initiale an und
für Alles Notenbeilage Nr. 10.

3) Cf. Wackernagel II Nr. 358 S. 216, sowie Taf. IX und X.

lodien von v. III; v. IV; und v. XIV, z. T. nach dem Texte bei Wackernagel, z. T. nach der Überlieferung im Colmarermeistersingerbuch (Cgm. 4997) und derjenigen, die uns im lesbaren Teile des Fragmentes erhalten ist; fügen ferner die betreffenden Weisen aus Cod. 4997, sowie seinen v. XVIII bei.

•Ey ich sah in dem throne Ein frawen dy waz swanger« etc.

zeigt im ersten Vers geradezu eine Vorliebe für fünftönige Ligaturen. Man sehe nur auf Tafel IX1):

I a. Z. 1 threnc - Porrectus subbipunctis.

Z. 2 dv waz - Virga subdiatessaris und Climacus praebipunctis (resp. Scandicus subbipunctis): Z. 4 vor meiner augen anger - Virga subdiatessaris und

Podatus subbipunctis resupinus.

Völlig analog verhält sich I b. Übrigens giebt er wieder einen Beleg für die schon erwähnte graphische Freiheit. womit Plica und Clivis vertauscht werden.

I b 1 schreibt über: »Sie wolte wesen empanden« Clivis und Climacus zusammen, statt der Plica und des Climacus (= Porrectus subbipunctis).

Zudem hat I a ! Ey leh sah Punkt, Punkt, Virga; I b t dagegen: sie wollte wesen. . . . umgekehrt Virga, Punkt, Punkt. - Über swesens steht auf dem sauber notierten Blatt nur eine Virga; daher nehmen wir an, »wesen« sei wie »wesn« gesprochen und im Gesang die eine Note in zwei kurze zerlegt worden (Schema: - : - - : - - : - -).

Cod. 4997 liest; sie wolte sin enpunden«,

In den Ligaturen geht er nicht über viertönige hinaus. Über strone z. B. schreibt er nur einen Porrectus, ebenso über stle waz sw.). - Über »myner augen« Virga subtripunctis und sodann Torculus 2).

Von liquescierenden Tönen scheint allerdings bereits dieser Vers in der Colmarerversion einen aufzuweisen, nämlich das als ,Plica descendens' in diesem Sinne von Runge in Anspruch genommene Zeichen über angere; es ist aber wohl ctwa gleichbedeutend mit der von uns bei anderer Gelegenheit erwähnten Schlussnote. Das Fragment ersetzt sie durch den Punkt, hat aber seinerseits über stunden. "und die Colmarerhandschrift - den Porrectus.

¹⁾ Wir legen bei der Beschreibung dieses Dokument als das ältere zu Grunde. Sollte es zu dem sgroßen Buch von Mainz« in näherer Beziehung stehen? vgl. Runges Einl. S. IX urd X.

² Vgl. die Originalreproduktion in Runges Werk über die Sangesweisen der Colmarerhandschrift is. o. S. 85.

Auch aus v. II des Fragmentes lässt sich nachweisen, dass die nicht liquescierende Plica') und die Clivis lediglich graphisch verschiedene Ligaturen sind. Vgl. II a 1: Nu merket wie sie truge- (Plica) mit II b 1 -sy tet recht als sie scholde- (Clivis).

Wenn aber Runge, man sieht absolut nicht ein, aus welchem Grunde, plötzlich in dem ersten Bestandteil eines simplen
Podatus der Colmarerhandschrift die "Plica ascendens": An konstatieren zu müssen meint, — über: -lachteren —, so unterstützt ihn das Fragment mit seinem Scandicus keineswegs. Vielmehr sollte der Herausgeber von Cod. 4997 cher den Podatus
über "Ns" als Verbindung eines liquescierenden Tones mit einem
häheren betrachten, im Hinblick auf die Porm der Rinzelnoten,
die er systematisch als Plicae ascendentse interpretietr.

Wir halten es überhaupt für wundersam, dass Runge durch en Vergleich auch nur sweier Parallelhandschriften in dem so zuversichtlichen Glauben nicht wankend geworden ist ?]. Sagt er doch selbst in der Einleitung (S. XIII letter Absatg): ... ses sind die Abweichungen zwischen C und D darum besonders interessant, ... s. unsere S. S., Anm. 2, an deren letzter Wort sich anschließt;) insofern in D oft fortgesetzt Punkte ohne Wechsel mit † ?] auftreteen, wo die Colmarerhandschrift zwischen † und [] weelsselt. Wie würde Runge also bei dem Fragment zwischen Virga und Punkt unterscheiden? — Wir gar nicht! Und zwar: Weil uns derartige Schreiberlaunen genugsam in ihrer Wirkung auf modernte Autoren ergötzt haben; und dann, weil u. A. in der Colmarerhandschrift die Melodien bei der ferichen Silbenstecherei oft hüpfen würden, wie galvanisierte Froschschenkel. Das wären sämtlich silberarter Töne.

Damit soll nicht bestritten werden, dass in Cod. 4997 der Cephalicus, wie bereits bemerkt, ein Leben oder Scheinleben

Schon um die Terminologie nicht unnötig zu verwirren, würden wir für liqueseierende Töne die Bezeichnung Cephalicus resp. Epiphonus vorziehen. Vgl. auch S. 139 Ann. 5.
 Vorwort S. VII: Herr Dr. Riemann verdanke ich die Aufweisung der

Plica als eines wesentlichen Bestandteiles der Notierung in der Colmarer und in der Donaueschinger Handschrift. Erst diese Erkenntnis machte mir zur Gewissheite etc.

^{3) »}Das Notenzeichen | oder ↑ in Handschrift D ist auch nichts anderes als die Plica ascendens :?); vgl. undem neuerdings die Entgegung von Dr. Rietzeh in der Zeitschrift für deutstehes Altertum und deutstehe Litteratur, Bd. 42 8, 167 ff., Berlin 1898. — Zwar kennen wir die Mondsechar. nicht; denoch mag auch in Bezug auf sie die Plikeutherorie dem Sinne von Rietzebs Ausführungen gemäß von fraglichem Wert sein. — Die Plica hedeutet nach Runge einen Prallriller oder Gilesandoton.

fristet!! Auch der dritte Vers des Marienleichs legt dies nahet; das Zeichen über sauwe. (Das Fragment notiert wieder nur: Punkt.) Gleich darauf sollte Runge eine seltene Verbindungvon Virga und Plica ascendens gewahren, übersetzt indessen diese Konjunktur über ... «hymenlessev zufrieden mit den für die Clivis gewählten Typen. Hätte er die Einzelnote überall mit = reprodusiert, wo sie kein entschieden liquescierendes Töchen als Schwänzehen an sich hängt, so wäre unser ganzes Misstuauen bald verschwunden.

Vielleicht ist der aufwärts gekrümmte Haken über ...

»ufter sehne» (in b : ... wir din warten:) diesmal der Epiphonus (se. die Plica ascendens); der liquescierende Ton wäre hier
nicht unmotiviert; aber sicher ist eine solche Interpretation eben
durchaus nicht, sonst müsste man auch für die Virgen mit und
ohne Zopf schließlich eine verschiedene Tracht wählen: s. die
neunte Zeile la eynes lamese wrase (Fascimile von Runge).

Im Fragment ist v. III a fast völlig unlesbar geworden; v. III b wenigetens teilweise. Aber soviel können wir doch daraus entnehmen, dass für die weitere Möglichkeit, Plica resp. Clivis zu schreiben, sich hier ein analoges Beispiel bietet, wie das aus Cod. 4997 v. II citierte und in Kap. II § 6 (S. 153) bereits genannte: In Z. 11 steht über - Mit lib in lib ym losen- die Virga und schrig rechts darunter ein Punkt.

Außerdem erblicken wir einen Cephalicus in III at des Fragmentes über »... berade ... *? [III bi schreibt einfach die Virga: des soit des ...]. Wieder folgt eine Partie, welche so stark beschädigt ist, dass sie fast jeden Wert für uns verloren hat. Deutlich ist dagegen weigstens v. XIV » Ein seider ausdimir mein gewante etc. Hier durchbrechen nun größere Melismen das im Ganzen symmetrische Gefüge, so bei den Worten »meisterschaft« (Z. 9) ein 115öniges und gleich darauf bei eraft« ein Söniges (Z. 10)?) Wenn wir Notenwerte dätür setten wollen, dann gestehen wir von vornherein, auf eine genaue Wiedergabe in dem vorliegenden Stücke zu verzichten. Soviel bleibt aber trots einer gewissen Inkonsequenz dennoch bestehen, dass diese Ketten aus einzelnen kleinen Gliedern zusammengefügt sind, und nicht so sehwer lasten, wie man sich oft vorstellen zu missen geglaubt hat.

Vgl. unsere anderen Hymnen und Sequenzmelodien und ferner S. 11 ff.; 34 f.

²⁾ S. Taf. IX zweitunterste Notenzeile.

³⁾ Vgl. Taf. X drittunterste Notenzeile. Im Ganzen sind die Noten dieses Verses besser erhalten, als der Text. Beide breehen bei Z. 14 (der zweiten Vershälfte) vor dem Worte - spreies ab.

Eine Ausweitung des ,Taktes' ist augenscheinlich nicht immer zu vermeiden und die Bedingungen, unter denen sie zu gelten hat, werden am ehesten aus den jeweiligen Melodien zu erkennen sein. Oft sind die Reihen eigentlich sogusagen doppelt. d. h. eben im liturgischen Stil hängen zwei ganz ähnliche oder gar die gleichen Tongänge aneinander. Nach und nach lenkt darauf der überwallende Strom der Töne wieder in ein ruhigeres Fahrwasser und ein festeres Bett ein¹).

Umgekehrt ist die Verkürzung der Einzelnoten dann und wann das Gegebene in Rücksicht auf den Accent des Textes. kurze Silben in demselben und auf den an den Tonus currens (Lektionston) erinnernden Charakter der Melodie; cf. v. XIV; auch schon v. II und III:

Z. B. (III schematisch):

dort uff dem

Wir schematisieren für die 11tönige Ligatur:

1) Vgl. in Cod. 4997; »Des Münchs korwyse«. Der Text des Ahgesanges z. B. lautet regelrecht: daz mir sin huld werd nymmer gram dar er sich von mir scheid also ruff wir den morgen an Als got die martel levd«

Cf. Wackernagel II Nr. 522 S. 415. Die Handschrift, auf deren eigenartige und oft geradezu flüchtige Notierung wir in diesem Zusammenhange nicht näher eingehen können. lässt also sehr leicht im Ungewissen über die engere Zusammengehörigkeit von Tongruppen einer längeren Ligatur. Wir rechnen über salse: 7 + 7 + 4 Tone. S. schon im Stollen sBiss man in prechen sieht. 6 + 6 + 4 Tone; dann Einzelnote. Dass im letzteren Fall der fünfte und der sechste Ton von Gruppe I als Clivis geschriehen sind, erklärt sich zunächst daher, weil sie an einem Zeilenanfang stehen. Ferner weil zwischen dem vierten und fünften Ton das Intervall einer Terz sich hefindet. So ist es auch im ersten Fall, dem Neuma des Ahgesanges. Der Clivis im Stollen entspricht die Virga subpunctis. Runge nimmt beidemale das Zeichen für die Clivis und korrigiert gewiss richtig die Schlüsselstellung im Ahgesang. S. S. 153 seines Werkes.

2 Runge schleift der Bequemlichkeit wegen ah: man hort die T. etc und dem lybanherg

3 Beiläufig hemerkt, ware für die 11 tonige Ligatur auch folgendes

Schema möglich:

§ 12.

»HErr got allmächtig drey person«1).

Die Letaney von allen Heyligen« ist uns in zwei Handschriften vor Augen gekommen, in der eben erwähnten Colmarer und in dem Liederbuch des Mönchs von Salzburg?).

Cod. 715 wiederholt das Wort herr und, indem es zur Einleitung mit zehn Noten verziert ist, prägt sich bei ihm drastisch genug der liturgische Stil aus.

Cod. 4997 dagegen leitet mit dem Melisma sofort in den weiteren Text über, außerdem ist die Verzierung in ihrer zweiten Hälfte anders geformt.

Beiderseits erscheint sie als eine Art Präludium und zergliedert sich in zwei Gruppen von je 5 Noten, deren erste übereinstimmend einen Podatus subtripunctis darstellt. Wir werden den Raum eines ganzen Taktes damit ausfüllen.

Eine weitere große Ligatur, im Abgesang, ist 7tönig in Cod. 715 und 6tönig in Cod. 4997 über:

»Nech wart nye creatur nach dir (gepilldet exarter Got als wir)« als Podatus subdiapentis resp. Torculus subtripunctis geschrieben.

Alle graphischen Eigentümlichkeiten der Meistersingerhachschrift zu eitleren, wäre für jetzt von geringerem Belang, und so sei nur auf Einzelnes hingewiesen. In Cod. 715 ist zwar die ente Zeile hinsichtlich der Intervalle korrigiert (und auch betreffs der Notenzahl flüchtig geschrieben), aber sie trägt wenigstens bis auf das Wort-person-lauter Punktnoten.

In Cod. 4997 ist die Notation auf:

sgot: Doppelnote; »lanechtis"; drei Virgae; ›dry: Punktnote mit Kommahaken. Dann folgt, wo Cod. 715 einen Climacus hat, hier eine Clivis, und statt des einfachen Podatus ein solcher mit vorgesetztem Punkt; vermutlich sind also hier mehrere Noten, sei es tremolierend, sei es stürker accentuiert, gedacht. — Ähnlich ist die Plica auf ›drivaltikelt- in ihrem ersten Teil dupliciert (Z. 4).

Zur Kontrolle des richtigen Melodieganges für Z. 1 in Cod. 715 mag Z. 5 dienen, und sie gerade legt neuerdings einen Beweis ab für die rhythmische Alterationsfähigkeit der Punktnote. Der Text lautet:

¹⁾ Cf. W. II. Nr. 551 S. 414.

Cgm. 4997 Bl. VI c XXX: Des munchs zarter don Cgm. 715 Bl. 171 (b) ff.

- kung | al-ler | kung | in | di-nem | thron-

Die beiden eingeschobenen Punkte über den in zwei Kürzen aufgelösten Sibben verursachen also zwanglos eine Halbteung des Wertes. Namentlich im Algesang, aber auch schon in den beiden Stollen über kross finden wir fast überall an den Zeilenschlüssen den Punkt mit Kommahaken bei Cgm. 19971], wo Cgm. 715 ohne weitere Unterscheidung von den anderen Noten nur einen Punkt sett. Die einnige Zeile, die mit einer einfachen Virga schließt, lautet: da uns din barmung wy-derfax. Runge notiert eine Virga über das, wo wir einen Punkt im Original fanden! Sollte auch beim Durcheischene ein kleiner Bleistifatrich uns versagt haben, so müsste doch der Hals dieser Virgax so dünn und kurz sein, dass der beliebige Übergang von derselben zum Punctum nur dadurch deutlicher bewiesen würde.

In Cod. 715 ist das Zeichen über dem lettten Wort von v. I.

vitr- so merkwürdig, dass wir es wenigstens hier beschreiben.
Ein senkrechter Strich reicht von der F-Linie bis unter die
D-Linie. Rechts sehließt sich daran ein gekrümmter Haken
nach unten, der die D-Linie ein wenig überschneidet; links ein
nach oben gekrümmter, der mit seinem Kopfende auf der D-Linie
aufsitzt, d. h. dieselbe gleichfalls nicht nur berührt.

Die Tonart ist das Dorische und der letzte Ton ist d. Sollten die beiden Möglichkeiten von e und c (cis) dahin zu gelangen, freigegeben werden 2)?

¹⁾ Die Doppelnote über »seldenbar» ist also nicht anders zu übertragen, als auch etwa: ... Man wird sich hüten müssen, in dieser Handschrift aus einzelnen Zeichen allzuviel Folgerungen zichen zu wollen. Runge reproduziert stets mit Doppelnoten.

²⁾ Man vergleiche in Cgm. 4997 den Torculus liquescens über dem Schlusswort: eis, c, d. Der oberste Teil der Ligatur reicht entschieden über die Linie hinaus. Vielleicht ist aber doch Runge mit seiner Annahme (des Podatus) im Recht.
8. Notenbeilage Nr. 12 und S. 91.

§ 13.

Maria bis gegrüesset «1).

Die Melodie dieser Sequenz, oder besser: dieses Leichs, sis n Cod. 715 doppelt aufgeseichnet 7]; und außerdem findet sie sieh in Cod. 4997 (Bl. 661). Was uns bereits im vorigen Paragraphen aufgefallen ist, die soussgen durchgängige Verwendung von Punkten für die Einzelnoten im Liederbuch des Monchs von Salzburg, der Wechsel dagegen von Punkten und Virgen in der Colmarerhandschrift, das gilt auch hier.

Ferner gebraucht Ersteres nur die Plica für die zweifache, absteigende Ligatur, letztere vertauscht dieses Zeichen beliebig mit der Clivis). Nicht auf den ersten Blick ist zu erkennen, wozu hier die verschiedenen Noten über -du selige gehören.

Wir folgen der Wahrscheinlichkeit und verteilen auf: -du« — zwei Punkte, aufsteigend, also Podatus 4).

ses - Clivis.

»lige« — drei Punkte, absteigend, also Climacus.

Genau genommen steht die Silbe bie (von selige) unter der Lücke zwischen Clivis und Climacus, und Runge's Verfahren, das bie einzuklammern, ist also recht wohl begreiflich, zumal die entsprechende Zeile des zweiten Stollens lautet: dorch dieh vil dielf nort, resp. keine Unebenheit des Versandes aufweist.

Für den ersten Stollen giebt es aber verschiedene Auskünfte bei der Übertragung in moderne Noten. Entweder man serlegt wieder den Climaeus, und zwar etwa in:

die beiden Bestandteile der Clivis von einander und lässt sie doch ihren normalen rhythmischen Wert beibehalten:

, oder man schiebt, ganz frei, eine kurze Nachschlagsnote nach der Clivis ein

Wir werden den ersten Modus wählen.

Bei dem folgenden »hymmelport« gruppieren wir wieder, der Handschrift nach, einen aus zwei Punkten bestehenden Podatus über »hym«, und eine Virga über »mel«.

¹⁾ Cf. Wackernagel II Nr. 547 S. 409.

Bl. 133 f. und 165 f. Wir besitzen aber nur eine Kopie nach dem Original von Cgm. 715.

³⁾ Maria wyss g. (Clivis); dein zertlich hochgelopter nam (Plica).

⁴⁾ Der erste Punkt ist eigentlich eine kurz geschwänzte Virga.

Wieso Runge transkribiert mit Plica ascendens und sodann int Podatus, außerdem aber in Klammern über dem Liniensystem zur Erklärung (?) beifügt; (ß cd e), das möchten wir gerne näher begründet wissen. Es sind ihm freilich in diesem Leich noch größere saltus mortales gelungen, die einer philologisch genauch Reproduktion der Colmarethandschrift ganz einfach glücklich entrinnen helfen. Wir nennen in Z. 3 (vor allen diagen) stütet. Handschriftlich aufgesciehnet sind hier 2 Clives und auf gleicher Höhe mit der letzten Note der zweiten ein Punkt, also

N No.

Runge supponiert dagegen: Climacus und Clivis (letztere mit den Tönen e.a). Wenn wir den Abgesang ins Auge fassen, so verstehen wir, wie er dazu kommt. Die beiden letzten Zeilen lauten nämlich:

- a) »von ym gegrüsset werden
- b) des bis maria bott-

und die Notationen darüber:

- a) Podatus; Virga subtripunctis; Virga; Podatus; Virga; Climacus; Clivis.
 - b) Podatus; Climacus; Punkt; Punkt; Podatus + Punkt (wohl = Scandicus); Doppelnote.

Nun ist allerdings zuzugeben, dass die melodische Formel im Ganzen bei Z. 3 und 4 der Stollen und bei den Schlusszeilen des Abgesanges identisch ist. Allein, die Handschrift verteilt die einstenkenden Silben. Warum sollte nicht eine größere Freiheit gerade in Bezug auf die Verzierungsnoten in diesem Leich, wie auch in andern Hymmen und Sequenzen, angenommen werden, wohlverstanden von Seiten der Slänger jener Zeit, in der die betreffenden uns bei der Wiedergabe von Dokumenten, sei es in modernen Choralnoten, sei es in unserter bekannten Notenschrift, nicht erabuben, nach Belieben zu gruppieren, wollen wir nicht den Verdacht einer mehr oder minder schwerwiegenden Wilkürlichkeit auf uns laden unt mehr heiten zu gruppieren, wollen wir nicht den Verdacht einer mehr oder minder schwerwiegenden Wilkürlichkeit auf uns laden unt werden.

Von Runge werden übrigens zwei sogenannte Plicae ascendentes durch seine Manipulation mit der vorangehenden Note zu einem Climacus zusammengeknetet; eine dritte legt ihre Maske ab und giebt sich zu erkennen als das, was sie überhaupt ist, als Einzelnote von genau derselben Bedeutung wie die Virga. Runge hat sich diesmal an die Note über der zweitletzten Silbe des Stollens, eben an die Virga über - hymmel erinnert, und dabei die Plikentheorie für das Punktum über - maria : im Abgesang

glücklich in Vergessenheit begraben. Die fraglichen Stellen heißen bei ihm folgendermaßen:



Das Colmarermeistersingerbuch schreibt aber nicht bloß Einzelnoten, sondern namentlich Notengruppen in so verschiedern Art, dass vermutlich auch in anderen Weisen als den uns bekannten die Transskription Runges einige Randbemerkungen veranlassen würde.

So hat Cod. 4997 als Podatuszeichen über der letzten Zeile unseres Leichs: zwei Virgen (-4ess bis- etc). Als Climacus zwei Virgen und Punkt [Z. 4 des Abgesanges: -billf das wir hie uff endens]; drei Punkte [Z. 4 des Stollens: -durch dich vil eller horts) und in schlangenförmiger Windung Clivis und Plica aneinandergehängt [Z. 5 des Abgesangs: >-... zggrüsset werdens).

Unter solchen Umständen wird es auch nicht abenteuerlich sein, gerade den Podatus mit dem nachfolgenden höher stehenden Punkt als Scandicus aufzufassen.

Ähnliche graphische Varianten weist Cod. 715 auf?), z. B. über der ertsen Silbe von Z. 3 des Stollens. Die Virga conbipunctis wird hier in 3 a (vvor allen) gegeben als Clivis pracbipunctis, deren Schlusston wieder den Anfangston der direkt angehängten Plica bildet (schematisch: " a [**], in 3 b ('der uns erlost) als Virga, die links von einem Podatus, rechts von einer Plica flankiert wird (schematisch: " a [**]. Der Climacus erscheint meist in der gewöhnlichen Form ?]; einmal auch als

¹⁾ Bl. 133 f.

Freilieh über »hort« und »pot« mit Kommahaken an der dritten Note der Konjunktur; aber nieht über »port«.

Zickzackfigur, d. h. als zwei aneinandergehüngte Pliken (Abgesang Z. 4 shilf das wir hie auf erden«)

Was schließlich das Tonale anbelangt, so scheinen beim Abgesang in Cod. 715 die Noten mehrmals auf die falschen Linien geraten zu sein!). Wir versuchen darum aus seinen beiden Versionen eine Rekonstruktion2) und übersetzen folgendermaßen:

Du pist der weg von Gott zu uns - Bl. 133 f. und Bl. 165 f.

Und von uns hin zu Got - Bl. 165 f. durch all dy lieb deins trauten suns - Bl. 133 f.

hilf das wir bie auf erden - Bl. 133 f. und 165 f.

von im gegrüesset werden - Bl. 133 f.

des pis maria pot - Bl. 133 f.

In Cod. 4997 hat Runge gleichfalls mit Recht Schlüsselfehler konstatiert, weil die Handschrift in der zweiten Zeile des Stollens: »din zertlich hochgelopter nam« (resp. »sit got vom hymmel zu dir kam«) ganz offenkundig falsch notiert und so zu einem - in jener Zeit unmöglichen - Septimensprung gelangt3). Beide Parallelstellen in Cod. 715 haben den viel natürlicheren Quintensprung abwärts.

Die Tonart im Colmarerliederbuch bezeichnet dessen Herausgeber wahrscheinlich richtig als dorisch. Ob in Cod. 715 ebenso ernste Töne angeschlagen werden, vermögen wir nicht zu entscheiden, trotz der versuchten Kombination der beiden Versionen in dieser Hinsicht. In der Übertragung sollen indessen auch alle fehlerhaften und fraglichen Intervallschritte von Cod. 4997 und Cod. 715, Bl. 133 f. zum Ausdruck gelangen 4).

\$ 14.

a. »Eya der grossen liebe«. b. »Joseph lieber nefe mein«5).

a. Über dem Texte dieses deutschen » Laus tibi Christe« 6) stehen fast lauter Punktnoten; über der zweitletzten Silbe von Z, 1, 5 und 7, sowie am Anfang: 44.

¹⁾ S. schon Zeile 4 a und b des Stollens-

²⁾ Die Kopie hat Bl. 133 f. zur Vorlage.

zert - lich hoch - ge lop - ter nam.

⁴⁾ S. Notenbeilage Nr. 13.

⁵⁾ Cod. 715 Bl. 110, 111. Cf. Wackernagel II Nr. 615 S. 467. Und: Bl, 130 a und b. Cf. W. II Nr. 606 S. 462.

⁶⁾ Cf. auch W. I S. 210.

Was zunächst Z. 3 und 4 betrifft, so finden wir dort je zwei in ihrem Wert halbierte Noten; also lauten die Stellen:

Die Punktnote mit Komma sodann führt leicht auf den Gedanken an eine Verdoppelung des Notenwertes?. Warum fehlt sie aber, wenn sie so wichtig ist, bei dieber, was ganz genau dem dieber entspricht?

In dieser Handschrift, wie auch in andern ungeführ gleicheritigen Dokumenten, kann sie keine rhythmisch gewichtigen Veränderungen anzeigen wollen, sondern höchstens auf Fermaten oder kräftigere Hervorhebung der Silbe, eventuell auch auf einen fluguescierenden Ton deuten. Ja, sie wird sehr willkülrich bald benutst, bald nicht, wie wir an andern Beispielen bereits gesehen haben ³).

Mit dem liturgischen Ruf: Kyrieleison, Christeleison, Kyrieleison, Christeleison, Kyrieleison schließt das Lied⁴). Und zwar stehen über dem Kyrieleison:

- 1) 2 Punkte; Torculus; 2 Punkte.
- 2) 2 Punkte; 2 Plicen; Punkt.
- 3) 2 Punkte; Podatus subbipunctis; Punkt und Schlussnote.

Über dem Christeleison:

- 1) Punkt; Torculus; 2 Punkte.
- 2) Podatus; 2 Pliken; Punkt.

Die Ligaturen und Konjunkturen werden hier in ihrem Gesamtwert etwa einer der ihnen nachfolgenden Punktnoten

1 1 1 1 2 2
Ach du armer Judas
1 1 1 1 4
Was hast du gethan etc.

NB. 1 = 0; 2 = 0; 4 = = (cf. für den Text in Cod. germ. 715 Bl. 112 a).
Es ist der letzte Vers des ganzen Liedes.

3) Erstes Kap. § 7: S. 141 und § 8: S. 142, 143.

4) Auf S. 110 b und 111 a.

¹⁾ W. druckt: »Gar hert gleich einem diebe« (s. auch seine Anm.)

R. v. Lilieneron: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom
 und 14. Jahrh. 6 1869. Im Nachtrag S. 25 hat die Melodie den Text:

entsprechen, aber auch jede ungefähr der andern. Also, wennpleich ihre Beweglichkeit nicht streng geregelt ist, so setzt diese doch dem schlichten Rhythmus der Versmelodie gewissermaßen die Krone auf. Mit modernen Notenwerten geben wir die Gruppen über jeder Silbe auf diese Weise wieder:

Damit wird wenigstens die Leblosigkeit des Vortrages abgeschaitten]; für einzelne noch feinere rhytmische Schatterungen in demselben will unser Notenschema nur ein erstes Hilfamittel sein, und auf die Temponahme speciell versteifen wir uns nicht; gleichwohl wird sie hier nicht gerade stilwidirg sein, weil das zweite Kyrieleison und Christeleison einen entschieden liedartigen Charakter durchblichen lisst? I. Es ticht von dem Amenam Schluss einiger Hymnen und Sequenzen schon der Tonatt nach ab.

b. In dem bekannten Wiegenlied Joseph lieber nese meine lautet Z. 2:

Es ist also die nämliche Auflösung die gegebene, wie in Z. 3 und 4 von »Eya der grossen liebe«.

Ausgenommen die Schlussnoten aller Zeilen und die Anfanganote des Verses; ausgenommen ferner die Plica Z. 3 über -löner« finden wir hier wieder lauter Punktnoten. Ein dreiteiliger Takt wird also durch die Handschrift nicht gefordert.

Aber auch Cod. Lips. 1305 zeichnet ihn absolut nicht vor. Dieses unsorgältlig geschriebene Manuskript hätte das tempus perfectum jedenfalls sehr imperfekt ausgedrückt, sollte die Virga einer sweiseitige und der Punkt eine einer sweiseitige und der Punkt eine einer steht auf den folgenden Silben:

_Joseph liber zere my.

hilf mir wygen myn kindelin

¹⁾ Lilieneron S.25 (Nachtrag): Ky-ri - e - le-ison 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 4

Er würde demnach den liturgischen Zusatz überhaupt sich in getragenem Tempo gesungen vorstellen; wahrend wir hier ein frisch volkstümliches Element in ihm vermuten.

²⁾ Für das Ganze s. Notenbeilage Nr. 14 a.

dar got musse deyn loner syn yn hymmelreich der meyde kint maria«.

Daher sagt die Leipzigerhandschrift nichts weiter zu Gunsten der fest eingesessenen Tradition aus!).

§ 15.

»In dulci jubilo«²).

Ebensowenig lässt sich aus Cod. 1305 folgern, das berühmte Mischlied verlange z. B. den 3/4-Takt. Man vergleiche doch nur

Z. 5 -Sy | leuchtit vor dy sonne« — abgesehen von der Vorschlagsilbe mit Virga wechseln hier dreimal Virga und Punctum mit einander.

Ferner Z. 6 ·ma- | tris in gramio -- wieder markiert eine Virga die immerhin nicht unter dem Hauptton stehende Silbe des Auftaktes; dann folgen zweimal Punctum und Virga und auf die lange Silbe ·o· hat der Schreiber abermals ein Punctum geeetzt.

Trotz "mehrfacher Ungenauigkeiten-, die das Original dund dort sich wohl wird vorwerfen lasen müssen, birgt es doch hinsichtlich des Rhythmus deren nicht mehr, als irgend eine andere, schön geschriebene Handschrift, deen weil es keine Mensuralnoten, sondern Choralnoten enthält?) Mindestens für unsere beiden Beispiele ist dies einfache Thatsache und eine "Mensure könnte man nur für die Doppelnote am Schluss von Z. 1 und 2 in der ublichen Meise aufspüren. Sie wirde sich recht häbsch erklären, insofern Z. 2 und 3 mit einer betonten Silbe, also mit dem vollen "Takt' beginnen. So wäre dann dies Zeichen entweder mit "det zu übertragen und hätte, sihnlich wie bei: "Ave lebentigs oblat den besten Sinn gerade im sog. tempus imperfectum". Wer aber aus der Notation von Cod. Lips 1305 den Rhythmus

¹⁾ Vgl. Notenbeilage Nr. 14 b.

Cod. Lips. 1305 Bl. 116. Cf. W. II Nr. 640 S. 483.

³⁾ Vgl. S. 53 obere Hälfte und Anm. 1.

So übertragen auch von Erk. Vgl. S. 76. Die Berliner Handschrift hat offenbar Ligaturen an den Zeilenschlüssen.

⁵ S. Notenbeilage Nr. 15.

\$ 16.

»Letabundus«1) = »In Wolfgangi«2) und »Regi regum«3).

Die reine, jonische Tonart dieser Sequenz rückt sie dem volkstümlichen Gesang auch in den ersten drei Versen nahe obschon dieselben mit einer, frei liturgischen, Kadenz schließen und obschon der erste kadenzierend sogar beginnt, überhaupt zwischen zwei kurzen Zeilen eine beträchtlich längere hat, was musikalisch etwa folgendes Schema ergiebt:

I a 1
$$\frac{2}{2}$$
 $\stackrel{\checkmark}{-}$ | $\stackrel{?}{-}$ |

Ein ähnlicher Taktwechsel erleichtert bisweilen im letzten Vers (VI) die richtige Accentuation, nämlich:

VI a 1
$$\frac{3}{2}$$
 $\stackrel{.}{-}$ - - | $\stackrel{.}{-}$ - - | In-fe-lix pro-pe-ra

Oder (>In Wolfgangie);

a 2 vic-tor pro-phe-ti-ce
a 3 und 4
$$\frac{2}{2}$$
 - $\begin{vmatrix} -1 & -1 & \frac{3}{2} \cdot - - & | & \frac{2}{2} \cdot - & | & -1 \\ mul-ta & prac - diviti mi - ri-fi-ce
($\frac{3}{2} \cdot - - & | -1 - - & | & \frac{2}{2} \cdot - & | & -1 \end{vmatrix}$)

mul-ta prac-divit mi - ri-fi - ce$

$$(\frac{3}{2} \stackrel{.}{-} - | \stackrel{.}{-} - | \frac{2}{2} \stackrel{.}{-} - | \stackrel{.}{-} ?$$

Aber, ohne Taktwechsel (> Regi regum <):

Cf. Cod. 10075; Cod. germ. 716 und Wackernagel I Nr. 193 S. 125. 2) Cf. Clm. 14872 und Mone III Nr. 1214 S. 563.

³⁾ Cf. Clm. 9508 und Mone III Nr. 827 S. 216.

⁴⁾ Cgm. 716 Bl. 63 verwendet das auf f transponierte Jonisch mit ausdrücklieher b-Vorzeiehnung. Wir beziehen uns nur gelegentlich auf seine Version.

Man sieht wohl neuerdings ein, dass der Takt' nicht ein Zusuns regelrecht in bestimmten Zwischenräumen eingepflanzten Eisenstäten sein kann, sondern dass er durch das natürliche Geäste verdeckt, ja ersetst und durch Blattranken oftmals überwuchert wird.

Die mittleren Verse (IV und V) versteigen sich in Cod. 10075, welchen wir als den ältesten, mit dem Grundtwat der Sequenz uns bekannten zuerst ins Auge fassen, nur bis zu vierfönigen Ligaturen. Und zwar ist es in Z. 2 über »ysopo« die Vitga praetripuncits mit tremolierendem drittem Ton; in Z. 3 über »ealte« der Climacus resupinus!).

Cod. 14872 und Cod. 9508 haben im ersten Fall die Virga praetripunctis (bei dtrigit) resp. den einstehen Podatus praebipunctis (bei: concluditur und tegitur)²). Im zweiten Fall verzeichnen sie andere Ligaturen, als Cod. 10075, nämlich:

Cod. 14572 fallt in die kadennierende Schluss-Phrase der ersten Verse zurück; Cod. 9505 schreibt Punkt, Virga subtripunctis, Climacus resupinus, Punkt (neet data und ecto lata). Dass bei dem 7tönigen Neuna in 1 z. B. das Komma des letzten Punktes keine eigentlich sebbetändige Bedeutung als Note haben wird, geht schon aus dem Vergleich der betreffenden analogen Melismen hervor. In 1 b 1 finden wir das Anhängsel gar nicht (über regum.); in 1 b 3 vertritt es geradezu die siebente Punktnote, ein weiterer Beleg dafür, dass es sich bei solchen Figuren um gelegentliche Ausschmückung des Gesanges handelt. So, wie über miranda ist auch die Notation an allen folgenden Stellen, abgesehen von II b 2 (über dera).

Die übrigen Handschriften, incl. Cod. 716, drücken den liquescierenden (oder fermatisch zu haltenden) Ton gar nicht aus.

Von sicher liquescierenden Zeichen kommt übrigens sonst in der Sequenz » Letabundus« nur der Cephalious vor, stets an

lich Zeichen mit den beiden ihren der weituntenste zeile das an-Ahnlich Zeichen mit den beiden tieferstehenden Punkten. Sollte dem zweiten »Punkte über "passungen ich besonderer [rhythmischer] Wert zugestunden werden mässer? Es sieht zus, als od hie Peder des Schreiber susgegrüften wiseden mässer? Pedatumore, vg. in derselben Handeshrift die Letania supra fortern. Pedatumore, vg. in derselben Handeshrift die Letania supra fortern. Rez sanctorum angeforums, vo des rweite Bestandteil des Podatus deutlich als Notenkopf susgeschrieben ist. Vielleicht wärde man also im »Let.bundus« von Och. 10073 genauer übertragen mössen.



S. auf Taf. XIII zweitunterste und unterste Zeile.
 S. Taf. II oberste Zeile.

Stellen, wo sein Auftreten sofort einleuchtet. So III 2 über *trirgo« und IV 2 a über *conformacit«; dagegen fehlt er über 2 b *corporari«, obgleich er auch da nicht unmotiviert wäre.

Ganz ebenso finden wir den Cephalicus (die liquescierende Plica descendens) in Cod. 9508 in HI 2 b über >24rao 4 l.

Von Schreibvarianten nennen wir in dieser Handschrift außerdem die Art, wie sie einmal, IV b 2 über >redditur« den Climacus wiedergiebt, als drei rhombische Noten?). Im Übrigen ist uns ihre Vorzeichnung, wie auch diejenige von Cod. 716 und Cod. 14872, hinsichtlich der Tonart überall verständlich, was wir von Cod. 10075 vorläufig nicht behaupten wollen. Er geht allein von o aus3) und lässt also die Melodie bisweilen in sehr hohe Tonlagen steigen 1; und doch bemerken wir das b rotundum in I a 3; III a und b 2; IV a 3 und VI a 1. In den zwei letzten Zeilen dieses Verses ist es zwar, wie auch an andern mit den erwähnten korrespondierenden Stellen, nicht notiert, muss aber wohl ergänzt werden und befremdet besonders direkt vor dem Schluss. Wir fügen also der Übertragung ein Fragezeichen bei, um die Frage auch ausdrücklich offen zu lassen, ob wir hier am Ende gar nicht die jonische, sondern die nahe verwandte, lydische Tonart vor uns haben. Das 5 quadratum vor III a 1 könnte diese Annahme unterstützen, weil es für eine Ausnahme im Verlauf der Sequenzmelodien von » Letabundus« in Cod. 10075 berechnet zn sein scheint. Andererseits lassen Cgm, 716, Cod, 9508 und Cod. 14872 (letzterer ohne irgendwelche Vorzeichnung) ganz ebensowohl auf das transponierte Jonisch schließen.

Die Wendung, welche Cod. 14872 auf dem letzten Worte der Wolfgangsequenz gebraucht und welche in ein (pliciertes?) e

ausläuft, veranlasst noch einige Bemerkungen.

Diese jüngste der uns vorliegenden Handschriften bringt an allen Zeilenschlüssen die Jubilation des ersten Verses, außer in 1713.....miriftee-. Hier hat sie eine 4-fönige Ligatur (als Plica und Podatus geschrieben) und in b3 fügt sie deren ersten Bestandteil, eben die Plica, dem 7-fönigen Neuma vorn an. Auch besteht dieses eigentlich nur aus 6 verschiedenen Tönen, da das letzte f dupliciert ist und darauf eben der kommaformige Haken, das e, folgt. Das ist jedenfalls ein Schreibfehler; eher wäre der

¹⁾ S. Taf. XIII, drittunterste Notenzeile. Übrigens steht er auch über: I a 3 alleluja; II a 1 Angelus a 2 . . . in [virginis] b 1 Sol [per quem . . .] b 2 martirum; III a 2 corporis.

² Vgl. Taf. XIII, die unterste Notenzeile mit dem gewöhnlichen Climacus auf der zweituntersten über aliscerpiture und ferner das im zweiten Kapitel § 9 von Cod. 716 Gesagte.

³ Die Parallelhandschriften sämtlich von f.

⁴ Vgl. den g-Schlüssel auf den untersten Zeilen von Taf. II.

zweite Teil der Doppelnote = e und das letzte Zeichen = f. Oder aber: es wäre die Doppelnote zu trennen und das Komma ihrem zweiten Gliede anzuhängen. Also werden wir übersetzen:



Der Ton e wäre für Jonisch und Lydisch falsch. Kleinere rhythmische Varianten werden aus der Notenbeilage ersichtlich. Die oft nach unten gekrümmten Punktnoten würde Runge wohl als Pliken deuten¹).

§ 17. »Vas electum greciam«²).

In derjenigen Handschrift, welche wir soeben als jüngste Quelle für die Sequens in Wolfgangir ise. Letabaudus) kennen gelernt haben³, finden sich außerdem zwei Sequenzen zu Ehren von St. Emmeran und St. Dionys; alle drei besiehen sich auf die Stadtheiligen von Regensburg, die ganz wie St. Otto in dem aus Bamberg stammenden Stettinercodex, nachdem ein umfanzericher "historischer" Teil vorangegangen, eben durch die an ihrem Namensfeste gesungene Liturgie verherrlicht werden. Die erste Sequenx, zu Ehren St. Emmeran's, interessiert uns an diesem Orte nicht, weil sie durchaus keine Verzierungen zeigt, sondern in lauter einfachen Tönen sich bewegt.

¹⁾ S. Notenbeilage Nr. 16.

Cf. Cod. 14872 Bl. 108 f. und Dreves. Analecta hymnica 8 Nr. 150
 S. 119 (1890).

³⁾ Auf weiiger hohes Alter scheint bereits die sunbere, gleichsam gestochene deutsche Choralnotenschrift un deuten, die Drucken shinklis sieht. Ferner finden sieh in einem Hymnus (Bl. 32 a): Christe cul justos hominummitten unter den Choralnoten die am Mensuralnoten erinnernden und vermutlich zu solchen verbesserten Zeichen:

Dagegen erübrigt noch, die Dionysiussequenz kurz zu beschreiben. Ihre Melodien verlaufen über einem recht einfachen Versschema, ohne dass demselben irgendwann Zwang muss angethan werden. Also, wir accentuieren:

(so dreimal)

sowie es auch in der Wolfgangsequenz geschehen ist. Oder sollte beim gesungenen Vortrag der beinahe nur halbsolangen vierten Zeile aus Gründen, die nichts direkt mit der Hervorhebung von Reimsilben zu thun haben¹), dennoch besser eine Vergrößerung sämmtlicher Notenwerte angenommen werden, und das Schema lauten:

So würden drei Takte ausgefüllt, völlig in Übereinstimmung mit den ersten Verszeilen, die einen männlichen Reim haben, und dann hieße z. B.:



Bei der Wolfgangsequenz wäre demnach die 7tönige Ligatur etwa so zu verteilen, in den Versen nämlich, die das gleiche Schema wie diejenigen der Dionysiussequenz zu Grunde legen:

¹ Vgl. S. 92 Anm. 2.

² Ähnlich übrigens dann auch über den ersten und letzten Worten von I: »In Wolfgangi dulce meles«.

Ginge man soweit, so könnte man die Vergrößerung gar auf das erste Wort mit ausdehnen, also:

Absichtlich sind bei so großen Inkonsequenzen gegenüber den in der Einleitung zum dritten Teil ausgesprochenen Annahmen auch die rhythmischen Werte der einzelnen Noten einer Ligatur freier behandelt worden.

Denn 1) deeken sich Praxis und Theorie durchaus nicht immer und 2) hat vermutlich gerade die aus Orgel- und Vo-kalkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts bekannte Figuration ihre Hauptwurzel in diesen unbestimmter gegliederten Melismen des gregorianischen Gesangs, der mittelatterlichen Monodie überhaupt¹).

Äußerlich bieten, beiläufig bemerkt, die Ligaturen über jeder sweitletsten Silbe der besprochenen Versseile an sich eine Handhabe für wechselnden Rhythmus ihrer einzelnen Teile. Denn, ob es sich um Climacus [I und III 4], oder um Toreulus [II und III 4], oder um Toreulus [II und II 4], ober eine Greich eine der Jehren der bisherigen Gewohnheit gemäß zunächen unr ein Sforzatozeichen über die einfache Note setzen, zumal in V 4 a auch nur ein Punctum über (index-)camur steht, wo man also die Doppelnote erwarten düffer.

Im Allgemeinen möchten wir hier auf das S. 90—92 über die Schlussfälle und ihre Notation Erwähnte verweisen, um wenigstens soviel wieder hervorzuheben, dass unser jetziges rhythmisches Gefühl nicht unbedingt maßgebend sein darf für Hymnen- und Sequenzmedolien des Mittelalten.

Varianten in der Dionysiussequenz speciell werden durch die Übertragung anschaulich. Die Tonart ist das helle Jonisch, z. T. freilich transponiert?].

2) S. Notenbeilage Nr. 17.

¹⁾ Wieriel Freihelt in der Behandlung des Zeitwertes der Noten berrachte, dafür ei, auch C. 174 58 pl. 1904. Theterinj: Et hujumodi noten nune nun mensura, nune sine mensura, nune sub una quantitate perfects, nune sub alla imperfecta ennuntur seundum ritum celesfarum aut voluntatem canentium. Der Abschnitt handellt: De notis incerti valoris und gemeint and diejenigen des c. pl. Aber nicht cinnat vom eigentlichen c. pl. segt. Tinctoris, er werde ab er all völlig unmensuriert gesungen: cf. C. IV 133 Sp. 1 in pluri bus etlam ceclesiis cantus ipse planus abeque mensuru enafütur.

§ 18.

Ave maria gratia plena «1).

Wir benützen Cod. germ. 1012); bisweilen auch Cod. 10075 und Cod. 95083].

Wiederum sind es verschiedene Versmaße, aus welchen unsere Sequenz gebildet ist, nämlich (gesungen gedacht):

I.
$$\frac{3}{2} \stackrel{\prime}{\stackrel{\prime}{-}} - \left| \begin{array}{ccc} \frac{2}{2} \stackrel{\prime}{\stackrel{\prime}{-}} - & \left| \begin{array}{ccc} \frac{3}{2} \stackrel{\prime}{\stackrel{\prime}{-}} - & \left| \begin{array}{ccc} \frac{2}{2} \stackrel{\prime}{\stackrel{\prime}{-}} - & \left| \end{array} \right| \right.$$
 (rep.)

II a.
$$\frac{3}{2} \stackrel{\cdot}{-} - - \begin{vmatrix} \frac{2}{2} \stackrel{\cdot}{-} - \begin{vmatrix} \frac{3}{2} \stackrel{\cdot}{-} - \end{vmatrix} \begin{vmatrix} \frac{3}{2} \stackrel{\cdot}{-} - \end{vmatrix} \begin{vmatrix} \frac{1}{2} \stackrel{\cdot}{-} - \end{vmatrix} \stackrel{\cdot}{-} \text{ (rep.)}$$

II b.
$$\frac{3}{2} \stackrel{\prime}{-} - - \begin{vmatrix} \frac{2}{2} \stackrel{\prime}{-} - \end{vmatrix} \stackrel{\prime}{-} - \begin{vmatrix} \stackrel{\prime}{-} - \end{vmatrix} \stackrel{\prime}{-} - \begin{vmatrix} \stackrel{\prime}{-} - \end{vmatrix}$$
 (rep.)

III.
$$\frac{2}{2}$$
 $\stackrel{'}{=}$ - | $\stackrel{'}{=}$ - | (rep.) car-nis fis-ra.

1V.
$$\frac{3}{2}$$
 - $|\dot{-}$ - - $|\dot{-}$ - $|\dot{-}$

V.
$$\frac{3}{2} - | \stackrel{\checkmark}{-} - | \stackrel{\checkmark}{-} - | \frac{2}{2} \stackrel{\checkmark}{-} - | \stackrel{\checkmark}{-} | \frac{3}{2} - | \stackrel{\checkmark}{-} - |$$
Tu ci-vi-tas re-gis jus - ti-ci-ae tu ma-ter es

¹⁾ Wackernagel I Nr. 245 S. 152.

²⁾ Fol. 182, 183.

³⁾ Fol. CCLVL.

De la-cu fae-cis et mi - se-ri - ae The - o-phi-lum re-- - - - - - (rep.) for-mans gra-ti - ae.

VIa, b = III. Ergo maris stella etc.

VII.
$$\frac{\cdot}{-} - |\frac{\cdot}{-} - |\frac{\cdot}{-} - |\frac{\cdot}{-} - |$$
 (rep.)
Ut nos sal-vet a pec - ca - tis etc.
 $\frac{\cdot}{-} - |\frac{\cdot}{-} - |\frac{\cdot}{-} - | - |$ (rep.)
quo lux lu - cet se - du - la etc.

Unserem Schema nach sind es meist einander ähnliche Bhythmen, d. h. es wird bald ein Versfuß hinzugesetzt, wie zu demjenigen von III resp. VI: in VII Z. 1 und 2, und es entsteht dadurch der gewöhnliche Sequensversanfang; darauf folgt aber nicht eine dritte Zeile mit männlichem Reim als Abechluss eines ersten Halbverses (cf. z. B. Salte mater salvatoris etc.), sondern Z. 3 wiederholt sich einfach rhythmisch und hiermit klingt das Ganare recht vollstämlich und liedartig aus.

Bald wäre ein Auftakt für gute Betonung willkommen, vgl. II 3 a und IV 1 und 2 a; 1 b; und es wird bei dreiteiligem Versfuß eine Art von Wechseltakt erzeugt (vgl. I; II a).

Bald wechseln Zeilen von ungeradem und von geradem Rhythmus vgl. IV und V. Bald endlich beruhigt sich der bewegtere ungerade Rhythmus und wird zum geraden vgl. V 1, 2 (und II 3 a).

In der That, an trostloser Einförmigkeit leidet dieses »Ave Maria« keineswegs, sogar wenn man möglichst durchgängig den geraden Takt annimmt.

Warım sollten wir also durch den Schein uns bestechen lassen und die Ligaturen auflösen, als wären es nur verbunden geschriebene Noten, ohne Änderung des rhythmischen Wertes eingre einzelnen? Manchmal freilich klängen die Melodiephrasen ebensogut, ja beinahe besser für unser Ohr, und wir führen absichtlich einige Stellen dafür an:



Allein, so angenehm auch die Weisen an sich sehon sind, wir würden uns einerseist ohne tirftigen Grund in Inkonsequenzen bei der Interpretation der Ligaturen verwickeln und andererseits gerade den Reiz der leichteren und freieren Taktübergänge rerwischen, bisweilen überdies den Hauptrhythmus des Textes.

So müssten wir der guten Accentuation wegen in II 3 a *et angelis gloriam* $(-|\dot{z}--|\dot{z}-|\dot{z}|^{-1})$ den Podatus dem Schema zum Trotz auflösen und — zu einem geraden Takte unsere Zuflucht nehmen:

Ferner ebenda übersetzen:

denn dasselbe, was für den Podatus, gälte natürlich auch für die Clivis).

Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass nicht alle Zeilen gerade dieses Verses gleich korrekt gebaut sind. Man sehe gerade: Z. 1 a -benedicta tu in mulieribus.

Z. 1 b > Et benedictus — fructus ventris tui«.

Es läuft hier, wie oft in der mittelalterlichen lateinischen Poesie, mehr auf das Silbenzählen hinaus, als auf eine unbedingt richtige Accentuation, d. h. unbedingt richtiges Verteilen von schweren und leichten Silben.

Dagegen lehrt gerade das gewählte Beispiel aus der Sequenz, wie bei verschiedener Betonung dennoch speziell die Ligaturen am sichersten in der bisher üblichen Weise übersetzt werden. Nähme man auch den geraden Takt an, so hieße es doch:

I Man könnte auch betonen: -Ét angelis gloriáme; dann galte die ebensowenig absolute Notwendigkeit des Auftaktes nur für IV. Doch ist diese Betonung für II a und b 3 die schlechtere.

Ét an - gé-lie gló-ri - ám et án - ge-lie gló-ri - ám
 Die am Anfang des Paragraphen schematisierte gesangliche

Scandierung hebt immerhin manche Mängel.

Eine andere wäre an sich ebenso denkbar, nämlich: fructus | véntris tu | i

Die Betonung würde hiermit korrigiert und das Schema

$$\frac{3}{2} \stackrel{.}{-} - - \mid \frac{2}{2} \stackrel{.}{-} - \mid \stackrel{.}{-} - \mid \frac{3}{2} \stackrel{.}{-} - - \mid \stackrel{.}{-}$$

und der Podatus käme gerade auf die kurze Silbe * tui- zu stehen. Allein, da II b in Parallele zu II a steht, so wäre es misslich, dort zu scandieren:

Eine vollständige Übereinstimmung zwischen den beiden Vershälften lässt sich nicht ohne Gewaltsamkeiten erzielen und braucht auch für den Gesang nicht schroff behauptet zu werden. Übrigens blieben selbst in diesem Fall die Ligaturen bei ihrem bekannten Wette¹.

Die Anomalie fände sich höchstens bei Auflösung der einfachen Note, unter der Bedingung eines von vornherein dreiteiligen Taktes.

Selbst hier geben wir das Verführerische des Scheines zu. Über früc-tus ventris tuie steht " u. s. w. Allein, wie wenig wir auf die Virga in ihrem Verhältnis zur Punktnote geben können, wissen wir längst.

Maßgebend ist und bleibt für uns, was den Rhythmus betrifft, II a.

Auch III spricht unverkennbar für unsere Annahme.



Warum hätte sonst *per hoc autem ave. " ; aber *mundi tam suave. nur = 1)?

Interessant ist hier Z. 3 a *contra carnis jurac mit zwei liquescierenden Ligaturzeichen [je]), während *nora geniturac gemäß dem Umstand, dass keine Liquida mit einer anderen direkt oder indirekt zusammenstößt, zwei Virgen wählt.

Cod. 10075 notiert wenigstens über »contra« einen Cephalicus, über »noca« dann eine volle Clivis?).

Die Verzierung des Porrectus in Cod 101 erweitert er zu einem Climacus resupinus, und zwar auch über mundo; hier ist der römische Choralnotentypus – Clivis mit Hanstich rechts aufwärts 🔼 . Vielleicht auch eine Art, den lique secierend vor-

In IV steht (Cod. 10075) die den Neumen selbst dem Aussehen nach sehr nahe verwandte Ligatur für den Scandicus (von Cod. 101: , , nämlich auf extitistie (tesp. spline) ein Podatus praebipunctis, und zwar mit tremolierendem erstem Ton²]. Wir übersetzen ihn wieder:

Vers V ist schon erwähnt wegen seines, wir wir annehmen, gemischten Taktes. Wollten wir durchweg den 3/2-Takt supponieren, so ergäbe sich notwendig für die verschiedenen Zeilen auch ein verschiedenes Notenschema:

¹⁾ Eigentümlich ist es überhaupt, wenn einige Interpreten die Virga als lange und das Punctum als kurre Note übersetzen. Sowohl die moderne Notenschrift, als die Mensuralnoten, letztere wenigtens von der Brevis ab, versehen die kleineren Noten mit Halsen.

Vgl. den Ceph. auf Taf. II, Z. 5 v. u. über »eon«[-formatur]; über »carnis« steht nur Virga; dagegen über »genitura« wieder Clivis.

³⁾ Vgl. Taf. II viertunterste Zeile das Zeichen über .vsopos.

Wiederum würde, an dieser Stelle der Sequenz, die absolut gleich geschriebene Plica willkürlich bald so, bald anders erklärt, ebenfalls die Virga¹).

Eine Art von Hemiole, wie wir sie auch schon verwendet haben, gleicht indessen musikalisch ziemlich aus, was vom Charakteristischen des Rhythmus verloren zu gehen droht:

Schon der Accent wirkt mächtig beim Singen. Wenn aber zudem die Ligatur jetst die Halfte des Taktes einnimmt, während sie in der dreiteiligen Mensur nur ein Drittel davon beanspruchen dürfte, so ist dies ein weiterer glücklicher Umstand. Und schließlich denken wir doch daran: der, genau betrachtet, gerade Takt wird überhaupt in solchem Fall auch in unserer Oratorienmusik als besonders gewichtig mindestens empfunden?]

In VI erregt nur der Čephalicus (vgl. Taf. IV Z. 1 über omnes, und arbor z. B.) über scellas, korrespondierend mit dem vermutlich gleichbedeutenden [über sortas die Aufmerksamkeit³]: Cod. 10075 hat eine bloße Virga.

In VII schließlich wird man Z. 4 *collocet per secula*
— am ehesten dem *collocet* die fünftönige Ligatur zuerkennen
(wenn auch die folgende Wortsilbe noch darunter steht, in Analogie mit Cod. 10075 (mit Clivis und Torculus über einer Silbe).

Die Virga von "per z. (in Cod. 101) ist vielleicht nur zufallig inks gesehwänst (um nicht der folgenden ersten Note des Climacus zu nahe zu kommen), weil der Schreiber wohl zuerst das Notenzeichen über der Silbe vergessen hat? Oder eher noch sit es ein Cephalicus') ef. 100d. 10073 den Climacus auf "per». Diese Handschrift notiert über "secutlas" einen Podatus mit vor dessen ersten Notenbestandteil gesetzter Virga. Demgemäß übersetzen wir — (...)

Auch Cod. 950S verdoppelt den ersten Ton seines Podatus. Im Übrigen werden die Varianten dieser jüngeren Handschrift

NB. »miserle« mit zwei Virgen! Cf. auch die Übersetzung Coussemakers von »Verbum bonum et suave«.

²⁾ Of. Bellermann: "Contrapunkts, S. 10. Ferner: Händel: "Messiass..., dass Jehovaks Mund geredet hat: "Partitus herausgeg, von R. Frans S. 25; "Messiash Funded feelber, "London 1859 - 50r the mouth of the Lord hath printed for the Händel society, London 1859 - 50r the mouth of the Lord hath December of the Lord hath Lord hath printed the Lord hath Lordon 1859 - 50r the Lordon 1859 - 50r the mouth of the Lord hath Partitude of the Lordon 1859 - 50r the Lo

³⁾ Es ist die jetzt berühmte »Plien descendens«!

⁴⁾ Vgl. das erste Notenzeichen auf dieser Seite.

aus der Notenbeilage klar. Wertvoll mag sie namentlich für die Bestimmung der Tonart sein. Denn zunächst denkt man wieder an Jonisch, zumal in Cod. 101 bei VI keine j-Vorzeichung steht, wo Cod. 10075 eine solche hat, und doch die Melodie dee ersteren sehr natürlich klingt. Cod. 5906 dagegen ist am konsequentesten in der Anwendung des jrotundum, und so wird aller Wahscheinlichkeit nach das Hypolydische, immerhin mit Jonisch (spec. transponiertem) nahe verwandt, die Tonart unserer Sequens sein J.

§ 19.

Des menschen Liebhaber« »Von Got so wart gesant«.

(Übersetzung von: »Mittit ad virginem«)2.

Cod. 1115, die Handschrift, in welcher wir auf die nicht gestoßen sind, vermag doch auch wieder unsere Vermutung zu bekräftigen, die Sequenzen seien sehr oft, wenn nicht meistens, ausdrücklich ein Zugestündnis an volkstümlicheren Gesang im Kultus gewesen.

Das transponierte Jonisch von »Des meusehen Liebhaber-3 und überdies auf Schritt und Tritt die melodischen Wendungen der einzelnen sich ähnlichen »Weises der Sequenz sind laute Zeugen dafür: a. dem ganzen Vers I und V; in IV 4 a »und sprich genaden vollv., 5 a »und sprich, nicht fürchte ücht-4).

Mehr als viertönige Ligaturen verursachen uns da keinerlei Beschwerden und sie sind entschieden rasche Verzierungen. Denn dem Irrtum, als ob im M. A. eine Vorliebe bestanden haben müsse für falsches Hervorheben von Senkungen eines Vers-

Vgl. Notenbeilage Nr. 18.

²⁾ Cf. Wackernagel II Nr. 576 S. 438; Nr. 639 S. 482 und W. I Nr. 182 S. 116. — Ausserdem: Cod. germ. 715 Bl. 61 h »Des menschen Liebhahers Bl. 150 h ff. »Von Got so wort gesannt«. Cod. germ. 716 Bl. 97 ff. »Mittit ad virginem«.

³⁾ Bl. 25.

⁴⁾ IV 4 u. 5a.

ound sprich ge- na-den vol und sprich nicht farch - te diehe.

Mit kleinen rhythmischen Freiheiten:

^{11 2}a.

ort e - ren kū-nig ge-porn«. IV 4 b. »he-leib ganz an al-lem ort

fußes — eben durch Verbreitern der Ligaturen —, dürfen wir angesichts dieses Beispieles ruhig abschwören. Ebenso zeigt es uns, wie das Komma hier an einer Note kaum etwas Anderes als hin und wieder den Zeilenschluss markieren soll 1).

Gleichermaßen ist die Doppelnote mit Komma lediglich fermäsieh gehaltene Schlussonde der gannen Soquenen den bestimmten dreifachen Wert[§]. Der letzte Vers besteht aus drei Teilen mit je derselben Melodie³). V. 5 h muss der überzähligen Silbe wegen einen Ton einschieben und schreibt auf der Höhe des Hauptones des Torculus über -dem die christen sein erkannt noch ein Lettueres könnte num als Viertelnote aufgefrast werden; dann wäre man aber genötigt, auch die Bestandteile der Ligatur zu Achtelstriolen zu alterieren 1711.

Am Besten reduziert man ihren Wert nicht so stark, sondern denjenigen der Punktnote noch etwas mehr, zu einem
Achtel. Dann lautet der Rhythmus schematisch:

Torculus; 4).

Die zweite Übersetzung braucht nur kurz angeführt zu wer-

den. Sie beginnt:

1. > Von Got so wart gesant <
4. > Gabriel was er genant < 5)
Stellt man den Text:

4. > mit ainen engel klar«

hinsichtlich der Noten in Parallele, so fällt zweierlei auf:

³⁾ Wackernagel rechnet Z. 11-15 als VI.

4)			٠.				3		etc.
9:,—	~	00			•	1 -		, ,	9 6
»dem	die	Christen	sein	er	-	kannt«	>dem	die	Chri-sten«

cf. § 10 am Schluss die Anmerkung über: »das geschech« etc.

i) Vgl. II a 4 ser hat den allten exorn« 1, der Liquida wegen?) und dagegen b 4 stört er mit aigner kraft« 1.

²⁾ Vgl. V 5 a und b:

⁵ a »der wunderleich genannt«: Punkt, 5 b »dem die Christen sein erkannt«: Punkt,

dagegen 5 c .dort in der engel lanndt .: Doppelnote mit Komma.

^{5.} Cf. Cod. 1115 Bl. 26 b.

 über -get. steht eine Doppelnote, über -gesaalt der Punkt mik Kommahaken; während andernorts lauter Punkte genügen. Wir messen demnach der Doppelnote (und auf sie kommt es an) auch keinen stark vergrößerten rhythmischen Wert bei, indem wir an *Verburn bomm* etc. erinnern. Höchstens könnte sie, als Note auf dem guten Taktteil, wiedergegeben werden.

2) Z. 4 schreibt lauter Punkte und am Schluss Punkt mit Komma. Trotzdem ziehen wir, gemäß dem Podatus über »mit ainen« etc. in »Des menschen Liebhaber« die Verkürzung im Sinne des regelmäßigen Metrums vor:

Der Schluss dieses deutschen » Mittit ad virginem« lautet:



§ 20.

>Mundum pingis novo flore<2.

Die auf dem ersten Blatt von Cod. 10075 aufgezeichneten Sequenzwers, wiederum mit Melodien in (transponierter) jonischer Tonart, haben für ihre Noten die Form der »Fliegenfüßehengedes museramu]³. Und so unterscheiden sich speciall der Climacus, z. B. über »forsis und der Climacus, resupinus, über »eterna-von der uns geläufigen Schreibweise⁴].

An drei melodisch verschiedenen Stellen kommt ferner ein Zeichen vor, das der Clivis sehr hählich sieht, und dennoch zwischen den beiden senkrechten Strichen gleichsam eingesattelt ist. Vielleicht die Bivirga, denn nur bei der Clivis ist ein deutlicher Längenunterschied beider Striche zu bemerken. Da nun außerdem die genannten Stacheln auch über *datur*, erscheinen,

¹⁾ Vgl. Notenbeilage Nr. 19. 2) Vgl. Taf. I.

wo an der korrespondierenden Stelle, über celestica, nur eine Virga steht, so führt uns die ausgesprochene Vermutung dazu. in der Übertragung wenigstens einen Sforzatokeil über das zudem in Klammern verwiesene Ligaturzeichen zu setzen.

Im Übrigen bietet auch diese kleine hübsche Sequenz keine schreckhaften Abnormitäten und ist sogar, außer mit f- und c-Schlüssel, mit p rotundum ziemlich gewissenhaft ausgestattet1).

§ 21.

»Sälig sey der sälden czeit = Affluens deliciis« 2).

Mit Fug und Recht kann diese gerade auch hinsichtlich ihrer schönen Melodien besonders ansprechende Sequenz den Schluss bilden. War sie doch offenbar sehr beliebt, was schon nicht weniger als 7 uns bekannte Texte, 4 deutsche und 3 lateinische, zu denen sie gesungen worden ist3), vollauf bestätigen.

Jedenfalls war Meister also gründlich im Irrtum, wenn er schlankweg behauptete: >Ob die Singweisen von: . . . "Sälig sey der selden czeit' Originalmelodien, oder von lateinischen Sequenzen entlehnt sind, lässt sich nicht entscheiden« 1).

Auch in Cgm. 716, dem der erste Verfasser des Deutschen kathol, Kirchenliedes« selbst das Facsimile von .Christ ist erstanden' entlehnt, steht schön geschrieben -: Affluens deliciis 5).

Und Meister hätte die beste Gelegenheit gehabt, zu konstatieren, dass die Melodie öfters vorkommt, sogar zu lateinischen Texten, gerade falls er das Liederbuch des Mönchs von Salzburg, eben Cgm, 715, das mit seinen eigenen Worten »wenige frei ge-

¹ S. Notenbeilage Nr. 20.

²⁾ Vgl. Taf. XI und XII; cf. W. II Nr. 588 S. 451, sowie Mone II Nr. 450 S. 156.

³⁾ Davon sind drei deutsche Texte und der lateinische Urtext Osterlieder. Die Sequenzanfänge lauten: a. »Virginis in gremio« ef. Mone II Nr. 376 S. 69 und Cod. 9508

Fol. CCLXXVI. b. »Do Got in dem throne sas« cf. W. II Nr. 575 S. 437 und Cgm.

⁷¹⁵ Bl. 145 ff. c. »Aller werlde gelegenhait« ef. W. II Nr. 573 S. 435 und Cgm. 715

Bl. 79 ff.; Cgm. 1115 Bl. 31. d. »Der werlde vernewung luter klar« ef. W. II Nr. 638 S. 482 und

Cgm. 715 Bl. 143 ff.; Cgm. 1115 Bl. 32.

e. »Mundi renovacio« hat uns bisher nicht vorgelegen. c, d und e, ferner »Sålig sey« etc. sind die Ostersequenzen. 4 Meister I (1862) S. 127.

⁵⁾ Fol. 101 (b) ff.

dichtete Gesänge« enthält", etwas genauer inspicierte. Sowohl in der Überschrift von «Aller werlde gelegenhait« als auch in derjenigen von "Der werlde verneuung later klar, wird lauter und klar aller Welt Gelegenheit geboten, zu der tiefen Erkenntnis zu gelangen, dass die lateinische Sequenz "Mundi renoracio» das Prototyp gewesen ist!

Und nun die sogenannte Kopie von «Sälig sei der sätden zeitim ersten Band der seinter so umfangreich gewordenen Sammlung! Meisterhaft ist sie gewiss nicht, und uns würde es wundern, zu vernehmen, ob Jemand ohne Kenntnis der Melodic, vollends des Süles überhaupt, sofort enzifferte, welche Noten über die einzelnen Silben echören bei:

I b. 1 . Christenn und die kristenhait-

II b, 3 »Grüener pusch der nye verpran-

II b, 6 >Und die gerten hern Aaron«

II b, 7 >Und zwelf ster leuchtn in irer kron-

III a, 4 . Und sein porten Eschyeles,

Ein Facsimile würe entschieden zu bevorzugen gewesen vor den modernisierten deutschen Choralnotentypen; denn es müsste zu Gunsten der Deutlichkeit im Original sprechen.

Letzteres ist durchweg verständlich. Andere, kleine, Abnorditen, als wir sie schon oft konstatiert haben, existieren nicht datin. Wenn I a Z. 2 lauteit: Janan all man-ser frewde leit-, so sind ganz folgerichtig in I b 2 -baben in gest sicherhait die beiden Punktnoten zu einem Podatus vereinigt (s. auch Cod. 1113 - san der all mells frewde leit-). Ween III a Z. 7 schreibit:

nymand sy volloben mag« — Torculus . . . Climacus; so zergliedert III b 7 diese Ligaturen (seiner gleichlautenden Melodien) bei: nund zwelf ster. leuchtn in Irer kron« in Podatus, Punkt —

Plica, Punkt =
$$-\frac{1}{3}$$
.

Die Melodie wird, wie bemerkt, auch zu ganz anderen Texten verwendet und zwar in Cod. 9508 z. B. mit recht geringfügigen Abweichungen³). So heben wir nur die charakteristischen

³⁾ In »Virginis in gremio« wird nach dieser Handschrift Z. 4 gesungen:



¹⁾ I S. 127.

²⁾ W. bezeichnet I b als II, II b als IV und III b als V b.

Zeichen für 'Plica ascendens« und 'descendens» hervor; d. h. den Epiphonus über (II b 6) quo und über (III b 3) qaudia; sowie den Cephalicus über (II b 5) alloquitur') und verweisen im Übrigen auf die letzte Notenbeilage (Nr. 21).

Sie möge dem nachsichtigen und geduldigen Leser die Übereugung beibringen helfen, dass diese Sequenz, wie manche zeregorianisches Melodie, ein ausgezeichnetes Zeugnis ablegt für kräftig pulsierendes, jedenfalls nicht nur streng asketisches Leben in der Kirche



Der Gedankenabsatz dieses Verses gelangt auch im Gesange zum Ausdruck. 1; Vgl. S. 12 oberste Zeile und S. 13 Z. 7.

Schluss.

Die weltliche Gotik bezeichnete Jacob Burckhardt als sverkircht. Dessellen Ausdrucks michten wir uns für die Weisen der Hymnen und Sequenzen, der Leiche, Meistersinger- und vielleicht sogar Minnesingerlieder bedienen und zwar namentlich für deren Meismen. Sie spielen eine ähnliche Rolle, wie die wechselnden Ornamente in korrespondierenden architektonischen Teilen gotischer Gebäude.

Aber, man vergesse auch nie, dass im Mittelalter Weltliches und Geitliches viel naiver in einander floss, als seit der Reformation und gar heutzutage. Ferner: dass eine Kirchenerneuerung überhaupt nieht zu stande gekommen wire, wenn sich nicht, langsam und doch entschieden, die Wagschale schon vorher zu Gunsten der Volksinteressen gesenkt hätte.

Das gilt auch für unsere Gesangsgattungen.

Läst sich nun einerseits die Bedeutung der Choralnoten bei recitierenden liturgischen Texten nicht sicher feststellen, so gilt andererseits von ihnen bei metrischen Textunterlagen: ein Versmaß wind keineswegs unter allen Umständen überflustet durch die unsicher schwankenden Wellen einer liturgisch rhythmischen Melodie, sondern es tritt hervor, wie kantig umrissene Felsen in der Nishe des Festlandes vom Wasser umspült und nur zeitweilig überströmt werden.

Sofern nun die mehrstimmige Mensuralmusik als solche ursprünglich dem kultischen Gesang fremd, wenigstens nicht eigentümlich war, musste auch ihre Notenschrift besondere Peinheiten gerade des Rhythmus auszudrücken suchen und — sohald dieselben spitzfandig wurden, vermochte die Chozalnotenschrift gar nicht mehr zu genügen. Eine Trennung der Typen ward je länger desto unvermeidlicher.

Nicht von jeher war sie ostentativ vorhanden. Wir wissen bereits von zwei- und dreistimmigen Gesängen, wo die Choralnoten zur Verwendung kamen 1) und wir können noch auf weitere bei Gerbert hinweisen 2).

Aber der Rhythmus der einzelnen Ligaturbestandteile war dann gewiss leichter zu definieren, als bei den Mensuralnoten.

Vgl. Erster Teil, zweites Kapitel § 8 (S. 32 und 33); drittes Kapitel § 2 (S. 43 ff.) und § 12 (S. 65).

^{2) »}De cantu et musica sacra« I. S. 376, 377, 394, 395.

Scheinbar einen Schritt rückwärts und thatsächlich einen vorwärts finden wir beim ein stimmigen Gesang, Choral- und Mensuralnoten gemischt: also eine Anleihe der Choralnoten bei ihren jüngeren und anspruchsvolleren Verwandten¹), die ihrerseits spexiell bei manchen Ligaturen die gemeinsame Familienzugehörigkeit nicht verleurenn können.

Dass auch die reine Choralnotation unverblümt für eine Mensur sprechen kann, dafür hat uns als Beleg Are lebentigs oblate gedient. Und in ihrer Art thun dies ebenfalls deutlich viele metrisch gebaute Hymnen und Sequenzen, in lateinischer

und deutscher Version, mit und ohne Ligaturen.

Was hätte es denn für einen Sinn, anzunehmen, dass die Übersetzer sich bemühten, dem ursprünglichen Metrum möglichst nahe zu kommen, die gleichen Melodien gewissenhaft beizubehalten und dann doch gerade diese durch den ungeregelten Rhythmus überall unbestimmbarer Notenwerte infolge ihrer Anpassung an einen rauheren Boden völlig zu verunstalten.

Umgekehrt war es das Bestreben eines Mönchs von Salzburg, dem Volke möglichst viel Anteil am kirchlichen Gesang zu verschaffen, ihn selbst zu befruchten und nicht nur durch die lingua vernacula verständlicher, sondern auch bis zu einem gewissen Graddurch die Vortragsart weiteren Kreisen mundgerechter zu machen (oder zu erhalten)?). Dieses katholischen Klerikers Verdienst ist also durchaus nicht zu unterschätzen.

Von der kunstmäßigen Mensuralmusik stand in solcher Hinsicht durchaus nichts zu erwarten. Daher suchten Männer, wie der genannte und wohl sehon Diehter von Originalsequenzen und Hymnen, auf schlichtere Art zu bewahren und zu wecken, was von ungezwungenerem Leben im Kultus zu gedeihen vermochte.

Es ist für uns einstweilen von keinem Belang, wie Schnaase den Abschluss einer ersten Periode im 14. Jahrhundert anzu-

Cf. Cod. germ. man. 716 Bl. 2 (b) das »Jubilus« betitelte Lied: Jesu dulcis memoria".

Ersichtlicherweise soll der einstimmig aufgezeichnete Gesang mensuriert sein, freilich ganz einfach. S. Facsimile.

²⁾ Vgl. Bäumker, Bd. II, S. 10 ff. (Einleitung). Bei welchen Gelegenheiten wurden deutsche Lieder in der Kirche gesungen? Wir antworten:

In den Gegenden, in denen sie überhaupt üblich waren, vertraten sie nicht die Stelle des lateinischen liturgischen Chorals, sondern man sang sie nebenbeie etc.

⁽S. 11, 12). Da nun alle diese genannten Feierliehkeiten zum außerliturgischen Gottesdienste gehören — das Rituale Romanum kennt dieselben nicht — so haben auch die dabei gesungenen Lieder einen außerliturgischen Charakter etc.

nehmen¹). Hauptsache bleibt die augenscheinliche Existenz volkstümlicher Melodien in der Kirche vor der Reformation, ihre den protestantischen Chorälen oft ähnliche Form, ihr Auftauchen bereits im 13. Jahrhundert und noch früher.

Dies beweisen für uns die Notationen der Sequenzen und Hymnen auf Liniensystem, so weit wir sie getroffen haben.

Dass die Vorläufer der Choralnoten, die eigentlichen sognannten Neumen, auch sehon Ähnliches ankündigen wollen, können wir einstweilen nur als wahrscheinlich annehmen, da mehrere Hymnen und Sequenzen, die neumiert sind, ähnliche Noten und Notengruppen tragen, wir uns also ernstlich versucht sahen, die Intervalle aus den Handschriften mit Choralnotation zu erginzen, und dieselben rhythmischen Gesetze anzuwenden, wie in diesen²]. Für frei liturgische Melodien sucht in entsprechendem Sinne ganz neuerdings Houden zu heuchtende Prinzipien in Berug auf den Rhythmus geltend zu machen, und wir würden dadurch unsere Vermutung jedenfalls zu stützen suchen ³.

Es handelt sich indessen nicht bloß um die eventuelle Beibehaltung von Vertrierungen lei denselben Melodiophrasen, sondern noch regelmäßiger eigentlich bleitb die Tonart mit Vorliebe bestehen (wenngleich unter Umständen in Transposition, Ein Beweis, welch ein wichtiges Ingrediens dieselbe sogat bei ziemlich monoton auf- und absteigenden Melodien sein kann; ein Wegweiser ferner dahin, wo wir volkstümliche Melodien im eigentlichen Sinne des Wortes zu vermuten haben ¹).

Sie scheinen noch erkennbar, und doch sind gewiss mehrfach Umwandlungen ihrer Einzelzüge vor sich gegangen. So sind sie wahrscheinlich reicher »ausgeschmückt« worden. Sodann hat sie der liturgische Ton in sein Herrschaftsgebiet gezogen.

¹ Geschichte der bildenden Könste im Mittelalter Bd. IV, 1874 S. 32. Die Melodien dieser Volkslieder eind uns nieht überlieder, und überhaupt ist die Gesch. der Musik, wenn sie dahin kommen soll, für jetzt noch nieht ober ihrer Beziehungen zu den Wandlungen der bildender Könste und ber here Beziehungen zu den Wandlungen der bildender Könste und ber der Wandlungen der bildender Könste und ber der Schaffen der Wandlungen der bildender Könste und ber der Schaffen der Wandlungen der bildender Könste und ber ab der Wandlungen der Beleutung sich und als der Abschluss einer ersten Periode betrachtet werden kanns.

^{2.} Da nämlich, wo die Neumen über den metrischen Hymnen- und Sequentexten ihren Platz haben. Die an den Rand geschriebenen Ligaturen speziell verraten sich deutlich als Cursisvehrift d. h. als möglichst zusammengezogene Schrift und für sie passt der Vergleich mit der modernen Stenographie.

S. unsere Nachträge und Berichtigungen.
 Namentlich, wo die jonische Tonart auftritt.

Was heißt das? Etwa nichts Anderes als: sie wurden völlig ad libitum gesungen?

Das Gegenteil nahe zu legen, darauf geht unsere ganze Arbeiten stus. Im Allgemeinen ist unserere Erachtens meistens zu einseitig auf das Ungebundene, auf das Vage im musikalisch liturgischen Stil hingewiesen worden, Alles Andere aber, was dagegen sprechen könnt, viel zu nebensächlich algehandelt. Wo bleiben denn sämtliche katholische Missalien, Hymnarien etc. mit ihren verüfzierten Sequenzen und Hymnen?¹³). Bei solchen Gesängen macht sich der liturgische Ton, wenn er auch zeitweitig vorherrschen sollte, nach unseren Beobachtungen in der Weise geltend, dass an Stelle einer ganz wilklürlich gesungenen Notenreihe eine flüssigere Behandlung des Zeitwertes d. h. des Tempos tritt.

Dieser Umstand mag auch wohl bekannte Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts gereizt haben, gregorianische Melodien bald so, bald anders rhythmisch ausgestaltet für ihre mehrstimmigen Sätze zu verwenden.

Wo sie volkstümliche Bearbeitungen vornehmen, ist der Rhythmus sofort einfacher. — Ist also der Wert der Choralnoten bei metrischen Hymnen- und Sequenatexten des späteren Mittelalters ein von allerlei für den jeweiligen Fall zu erwägenden Bedingungen abhängiger, so enthält doch ihre Verwendung in sich selbst viel mehr Gesetzmäßigkeit, als es oberfächlicher Betrachtungsweise vorkommt.

Die eigentlichen Mensuralnoten sind vielleicht mit deshalb entstanden, um jeder Wilkür vorzubeugen. Namentlich aber als die für den polyphonen Gesang passendere Notenschrift. Wurde nun der mehrstimmige Kunstgesang, wie bereits bemerkt, als ursprünglich fremdes Element im Kultus angesehen, so erklärt sieh daraus auch einigermaßen das zähe Festhalten an der Choralnotenschrift für eigentliche und rein gottesdienstliche Zwecke?).

Und dass dieselbe einen volkstümlichen geregelten Charakter annimmt, sobald auch und wo auch ein volkstümlicherer Geist im kultischen Leben sich bemerkbar macht: dies Behauptung dürfte nach Allem als nahezu erwiesen gelten.

Das Volk hat sich gewiss nie gern in die schwierigsten musikalischen Rechenaufgaben vertieft, sondern frischweg gesungen.

¹ Nicht weiter zu reden von den versifizierten Antiphonen und Responsorien, die wir absiehtlich in diesem Zusammenhang aus dem Spiele gelassen haben. Sie werden häufig durch längere Melisanen im Innern der Verse zerdehnt, wenn sie schon im Großen und Ganzen oft rhythmisch gleichmäßig scheinen, vorgetragen werden zu können.

²⁾ Vgl. S. 90 mit S. 124.

Ja, die Reformation zeitigte auf dem Gebiete des kirchlichen Gesanges die Früchte des gesunden Volksgeistes vollends, und — mit ihr verschwinden die Hymnen und Sequensen aus dem Schutzbereich der katholischen Kirche. Nicht völlig zwar¹); aber sie verlieren vielfach ihr altes Gepräge.

Indessen erscheint nicht die musi kafische Form, obsehon oftmals verwildert, als gänzlich unbrauchbar, und ob nur ihr markiges Knochengerüste ein Gemeingut für spätere Generationen geworden, möchte genauerer Untersuchung wert sein (wir denken hierbei an die Figurationen des Orgel- und Oratorienstiles).

Der religiöse Inhalt war es vor Allem, was Anstoß erregte:

So sieht sich sogar der schweizerische, oft als übertrieben radikal hingestellte Zürcher Reformator Ulrich Zwingli zu der Äußerung veranlasst²]:

> Prosac, quas Sequentias vocant, plerumque sunt aniles fabulae et rhythmi inurbanissimi. Ab eis abstinendum censemus. Si vero que Christum redoleant, eo crebrius anilium loco decantentur:

Die Prosen, genannt Sequenzen, sind meistens Altweiberfabeln und recht bäurisch rhythmisiert.

Wir halten dafür, es wäre gut, darauf zu verzichten.

Wenn aber welche Christus zum Inhalt haben, so mögen sie um so eifriger an Stelle der Altweiberlieder gesungen werden.

¹⁾ Vgl. S. 95 oben und Anm. 1.

De canone Missae« Epichiresis p. 112: Huldrici Zuinglii opera, Vol. III curantibus Melchiore Schulero et Jo. Schulthessio. Turici 1832.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 3.

Auf der letzten Zeile sollte selbstverständlich kein trennendes Interpunktionszeichen stehen.

Zu S. 13, 34 und spec. 65.

Der Titel des neuesten paläographischen Sammelwerkes lautet vollständig: The early english harmony from the 10th to the 15th century, illustrated by facsimiles of MSS. with a translation into modern musical notation edited by H. E. Wooldridge, London 1897.

Die Übertragung wird hoffentlich bald erscheinen. Einstweilen ist ew wohl erlaubt, Herrn W. aufmerkam zu machen, dass die Melodie von "Magdalene laudes plene vox serene psallat mestis- etwas einfacher gehalten ist, als "Lethandues in God. 1607s vgl. Tal. I mit Plate 33a und die Bemerkung der Early english harmony im vorangehenden lahaltsveresichnis: stem enlogd is a fördi form of the Christenas sequence, Lethandundus-'t—Wahrend der ungefährgieichneitige Clm. 1607s die 6- oder 7-tonige Figur notiert, schreith dass Dökument der Early english harmony von 11 an heständig den Torculus liquescens A höchstens mit verdoppelter (tre-molierendert enter Note.

Zu S. 36 Anm. 5.

Der Nebentitel von Fleischers zweitem Theil der Neumenstudien (1897) lautet: Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen«.

Für die Abhandlung über die Choralnotenschrift hei Hymnen und Sequenzen fällt dengemiß wenig Neues dahei ab. im zweiten Kapitel [S. 23 redet Fleischer von den jüdischen und christlichen Klageliedern und erwähnt bei dieser Gelegenbeit das von Schubiger citierte -0 maria, mater meas, weil er im dritten Kapitel die Form der Lamentationen in zwei Neapolitaner Handschriften behandelt.

Wichtiger ist, dass er schon in einer andern mit sog, longohardischen Ruunen geschriebenen Handschrift, dem Codex Amialinus, innch seiner Angahe ungefihr vom Jahr 700 n. Chr.) ein Neumennzichen gefunden hat, welches eigentlich genau die Gestalt der onderbrane Schlussnoter on "HErr got allmächtigt in Cod. 715 besitzt (vgl. 8. 202, den Schluss von § 12. Pleisicher nennt es (St. 7 der Noumenstudien III. s. 7 a Acut und (S. 105) ein sechwerer Zeichens. Auch in Beispielen, so auf S. 79, 80, 83, 126, 129 thertsigt er es demgemäß.

Mir ist es nur das eine Mal, und allerdings ehen als Schlussnote, auf accentuierter Silhe in der späteren Choralnotenschrift vor Augen gekommen. Jedenfalls ist es sehr selten geworden. Wenn der Verf. der Neumenstudien vom «Quillisma» spricht IS. 115 (1) so sicht er darin hegerflicherweise einen tremolicerednur Ton, dazu noch mit stets angebängter höberer Halbtonstufe. Endlich übersetts Fleischer das «—Zeichen IS. 129; rythtunisch nicht anders als die einfache Punktnote der langebardischen Neumen und als ich die "Doppelnote". B. von S. 140 in § 5). Ob sie in der Choralhotenschrift noch «Jourchybendaslibren Platz - in absteigender Bewegung" hat, lasse ich hier auf sich heruben.

Zn S. 39 Anm. 4 (vgl. auch noch S. 40).

Alla trinità beata« wird überhaupt öfters von den Thomanern gesungen und zwar in einer vierstimmigen Bearbeitung, welche bei Bote & Bock (Berlin) erschienen ist und sich ferner in der von Schlesinger Berlin) herausgegebenen "Musica sacra" befindet. Die erstgenannte Version weicht von der letteren zur in einem einzigen Ton ah, indem sie gemäß der Wiedergabe bei Burney-Amhros über unität im Sopran f heibehalten hat und so in der Harmonisierung leere Quinten nicht vermeißen.

Die Musica sacra dagegen wählt statt dessen des Fullton a und deckt sich ihrereits Note für Nebe mit einer etwas älteren Sammlnag von Vokalmusik, betitelt: Recueil des morceaux de musique ancienne crécutés aux Concerts de la Société de musique vocale, religiense et classique, fondée à Paris en 1813 sous le patronage (de mesdames (folgen die Namer von 13 dem bohen nab Böchsten Adel angebrigen Damen, vorunter) La duchesse de Gramont. La duchesse de Bandward de Massa. La vicomtesse de Naulle. La contesse de Sandwich La duchesse de Tamont. In duchesse de Sandwich La duches de Sandwich La duche

Also ist dieser Core celebre nel secolo XV, wie die Musica sacra das Lied nennt, zuerst wieder in der Weltstadt ans Tageslicht gezogen worden und die folgende Notiz des namentlich für den Berliner Domchor hestimmten Sammelwerkes bestätigt sich. Sie lautet (über dem 4stimmigen Satt, vor welchem die Melodie nach Barney citiert wurde):

Dieselbe Melodie, wahrscheinlich in neuseter Zeit zum Gebraucher 1831 in Arsig gestifteten Gesellschaft für geistliche und klassiche Musik vierstimmig gesetzt, und mit den nutenstehenden ganz unpassenden p. f. dim. und crescendos, sowie den sich vorfindenden Melodie- und Text-Varianten versehen. Das Streichpuntette kann, als Introduktion, Teil I dieser Melodie 1 Mal und Teil II 2 Mal und nach Schluss des Gesanges, die letzten S Takte spielen.

Die hetreffenden Mitteilungen verdanke ich der liehenswürdigen Auskunft des derzeitigen Thomaskantors, Herru Prof. G. Schreck, sowie derjenigen von Herrn Fritz Riggenhach-Stehlin Basel, in dessen Besitz sich der Recueil hefindet.

Zu S. 4.2. Damit Schubiger gerade hinsichtlich des tonalen Elemente der gregorianischen Melodien kein Urrecht geschieht, so würde ich mit jetzt, nachdem Jakobsthals neuestes Werk Die chromat. Alteration im liturg. Gesang der abendilmd. Kirche' erschienen ist, nicht erlauben, über die trasponierte Wiedergale von "Causa est letticie' geradem den Stab zu brechen.

Zu S. 66.

lm Notenbeispiel Z. 2 muss es wohl heissen: »stilla- st. »scilla-.

Z. 7 (latein, Text) lies »quasi« st. »quasir«.

Zn S. 125.

Über 6 9 fehlt die Überschriftt: »Ahschnitt 2«.

Zu S. 167.

Z. 12. lies seinen« st. seinem«.

Zu S. 174. Anm. 2.

lies: .den Melodietext. st. .den Text des ersten V. etc.

Zu S. 206-209.

In dem Gesangbuch von Keuchenthal (Kirchen Gesenge, Latinisch und Deudsch etc. Witteherg) 1573 steht Bl. 55 a: »In dulci jubilo« und Bl. 61 h, sowie 62 a: »Resonet in laudihus« = »Joseph lieber neve myn« mit der Vorzeichnung des 3 -Taktes. Dieser Umstand führt also wicder einmal daranf, dass, mit Tinctoris Worten. hald -sub una quantitate perfecta« hald »suh alia imperfecta« die Melodien des cantus planns gesungen werden konnten, ohne dass die Choralnotenschrift an sich bestimmte Anhaltspunkte für den ersten Modus namentlich gähe. Vgl. S. 215 Anm. 1.

In den heiden Beispielen werden freilich Mensuralnoten, nämlich die Brevis und Semibrevis, gebraucht. Vgl. auch S. 84 Haupttext und Anm. 5. sowie S. 87 Anm. 1. Beiläufig hemerkt, finden wir in Keuchenthal auch Bl. 129b und 130a) »Ein feste Burg ist unser Gott, Ein gnte Wehr und Woffen« mit der rhythmisch komplicierten Melodie (vgl. S. 70, 71 Aum. 3). Hier vertreten die Semihrevis und die Minima die Rolle der Brevis und der Semibrevis. Nur die Schlussnote of verrat noch deutlicher die Herkunft aus der Choralnotation.

Zu S. 230.

Das auch im Litteraturverzeichnis genannte Werk von HOUDARD herücksichtigt von p. 198 an speciell die nenmierten Hymnen. Da aher metrische Hymnen in alten Handschriften viel spärlicher vertreten zu sein scheinen, als in jüngeren, so dienen ihm als Beispiele für solche nur »Pange lingua« und »Crux fidelis« (auf Grund von Nr. 399 der St. Galler Bihl.), sowie »Gloria laus et honor« (dito).

Die Notenwerthe giebt H. für die Ligaturen beinahe genau so, wie sie in der vorliegenden Abhandlung bei der Choralnotenschrift (den Neumen auf Linien angenommen sind.

Warum sind aber bei der Vorzeichnung von 2 z. B. drei Achtel nicht als verbundene Triolen bezeichnet? (vgl. bes. p. 204-206). Auf p. 22, in dem Abschnittchen über die Trivirga, welche ganz entsprechend meiner Annahme über tremolierende d. h. duplicierte Tone transscribiert ist, setzt H. unter das mit den drei Achtelnoten wiedergegehene Zeichen des Torcnlns auch: 3. Ebenso auf p. 44 iu der zweiten Zeile der Notenbeispiele eiumal uuter fünf Sechszehntel; 5; das anderemal lässt er die Zahl weg. Außerdem scheut er aher die Konsequenz nicht, acht Noten einer Gruppe als Zweiunddreißigstel zu übersetzen, da er als Normalwert einer EinzelAm eigentümlichsten berührt allerdings, um auf die Hymnen zurück zukommen, Houdards "Nota" nach der gemäß seiner Theorie gegebenen Übersetzung von »Pange lingua»:

On remarquera qu'au point de vue »senantion modernes les temps forts et les temps faibles ont souvent à contressen mélodique (p. 204). Und die weitere Austfibrung: La tournure mélodique de la phrass grégorieme est rebelle à cette espèce de joug. La mesure est un joug éransant surtont pour cette sorte de composition, essentiellement fluide et libre dans ses évolutions etc. C'est pourquoi l'hymne précédente l'Pange lingua ... perd une grande partie de son charme délicat à être notée mesurée; les barres de mesure exercent sur notre esprit une sorte d'àction de reflexe, qui nous fait battre et même marteler les temps forts modernes de ce mesures successives (p. 205) et en

So behilft sich H., um den Debistand des Misverständnisses zu vermeiden, mit senkrechten Stricben durch das Notenaystem bald nach 3, bald uach 4, nach 6, ja bald mech 9 Vierteln 19, 205 und 206]. Der Refrain alterné (-Crux fidelis«) stimmt abgeseben von der Figuration auch in dieser Hinnicht durchaus nicht mit der zuert aufgezeichneten Melodie.

Die Muße, der Theorie H's weiter nachzuspüren, feblt mir leider angenblicklich. Ob den temps forts um df sähles (p. 204) wirklich gewissermaßen getrotst werdeu muss, damit möchte ich mich an diesem Ort lieber auch nicht quälen, sondern aur auf die Bemerkung unter der Derschrift meiner Northeiblignen zum dritten Teil verweisen dürfen. Dies um so mebr, als ich mich eben in Bezug auf die Notenwerte in sehr erfreulicher Niche der Houdard'schen Hypothese befinde.

Asf p. 200 ciliert Haodard ein Werk von Duchtrauss: Du rythme dans Phymographie latine, Paris 1895, welches mir bis jetzt nicht vorgelegen hat und wonach D. zu den »mensuralistes gebört (wie auch Burnonf, Isea chants de Peiglies latine Paris 1853). Begrefflich scheint dieses wie Klassifikation, sobald man einen Blick wirft in das neueste Werk von Decherrens, Etudes de seinene musicale. Paris 1895.

Auf pp. 93, 94, 125, 146 f., 149, 174 f., 181, 203, 256 sind nâmilich gregorianische Hymnen in Transskription mitgeleilt. Neue Gesichspunkte für den Rhythmus eröffnet aber D. in dies em Werke, nicht, denn er seschäftigt sich hier mit der latervallenlehre. Abgeseben davon mit allgemeinen Fragen, so z. B. mit derjenigen nach der Proveniena des gregorianischen Gesangs. Diesen leitet er nur zus dem hebmächen Kultzagewag her, und bestreitet, dass er mit der Musik der Griechen zusammenhänge (17).

Das ganze Buch hat, soviel ich sah, seine polemische Spitze gegen Gevaert gerichtet und ich verbalte mich daher dem Kampfe gegenüber gerne neutral.

In den Notenbeilagen ist Folgeudes zu verbessern: S. 39 Z. 4 v. u. gebört au über die Noteugruppe. S. 40 Z. 5 lies: Cod. Norimb. st. Cod. Nerimb. S.50 Z.3 v. u. fehlt bei A III Z.3 der Text. Er lautet: »superans tragrantia«.

S. 72 Z. 3 v. n. lies: *tuet twingen« st. *tuett wingen«.
S. 84 Z. 2 v. u. lies: b 2 st. 2.

Die Terminologie der Choralnotenzeichen z. B. muss das Register für die mittelalterliche Musik-Litteratur an die Hand geben!

Die Facsimiles der Handschriften, die, abgesehen von Nr. 2-4, 8, 12, 14-16, 19 und 23 gegenwärtig der Münchner Hof- und Staatsbibliothek angehören, sind natürlich um so getreuer geworden, je besser das Originalformat gewahrt bleiben konnte. Am stärksten rednciert, ungefähr auf die Hälfte, sind Taf. VI-VIII, also Clm. 23046 und Taf. XII, XIII, also Clm. 9508. Auf Taf. VI hat der Lithograph. Herr Köhler, mit meinem Vorwissen auf der fünften Textzeile bei »presples« eine infolge von Korrektur des Schreibers löcherig gewordene Stelle des Pergaments wegretouchiert und die letzte Wortsilbe genau unter ihre Notengruppe gesetzt. Auf Taf. VIII ist die rote Überschrift von der untern Ecke der vorhergehenden Seite übertragen. Die schraffierten Initialen sind im Original blau. Taf XI und XIV haben mindesten vier Fünftel der Originalgröße, ebenso Taf. II-V. Bei Taf. II und III, den Aufnahmen ans Clm, 10075 glaubte Herr K. am besten zu verfahren, wenn er die weißliche C-Linie der Handschrift, wie die F-Linie durch Rothdruck auszeichne. Diesmal war sein verdienstlicher Eifer gegenüber dem sorgfältig redigierten Manuskript übergroß!

Auf Taf. IV ist in der Überschrift die Zeitbestimmung in dubio gelassen. Die Lichtdrucktafeln IX und X verbergen auch in dem kleineren Format von etwa zwei Dritteln der ursprünglichen Größe keine ihrer Befleckungen und Gebrechen und Taf. I vollends behauptet sonusagen ein prächtiges Original zu sein.

Verzeichnis der wichtigsten Litteratur.

Ambros, Geschichte der Musik, II (Breslau 1864 und Leipzig 1891).

Bargtel, Vierstimmige Kirchengesänge von J. S. Bach (Berlin 1891—1893).

Bartel, Die beite S. S. Michelle and Michelle a

Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung (Rostock 1868).

Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied (Freiburg 1883, 1886 und 1891. — S. auch: Meister).

Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV., und XVI. Jahrhunderts (Berlin 1858).

Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877). Burney, General history of music II (London 1782).

Coussemaker, Scriptores I-IV Paris 1864, 1867, 1869, 1876).

Histoire de l'harmonie au moyen-âge (Paris 1852). Drames liturgiques du moyen-âge (Rennes 1860).

L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (Paris 1865).

Dechevreus, Etudes de seience musicale. (Paris 1898).

Dreves, Analecta hymnica VIII (Leipzig 1886 ff., 1890).
Erk, Bach-Chorâle (Leipzig 1850, 1865).

Fétis, Histoire universelle de la musique IV (Paris 1874) und V (Paris 1876). Fleischer, Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-

Tonschriften. I (Leipzig 1895; und II 1897). Gerbert, Scriptores I - III (San-Blasii 1784).

De cantu et musica sacra (San-Blasii 1774).

Monumenta veteris liturgiae. (San-Blasii 1777-79).

Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité II Gand 1881, La mélopée antique dans le chant de l'église latine Gand 1895. von der Hagen, Minnesinger IV Leipzig 1536.

Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit (Haunover 1861).

Houdard, Le rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique (Paris 1898).

Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Berlin

1871).
(Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländi-

schen Kirche. Berlin 1897).

Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze (Florent 1892).

Kade, Der neuaufgefundene Luthercodex vom Jahre 1530 (Dresden 1872. Kuhlo, Über melodische Vergierungen in der Tonkunst (Berlin-Charlottenburg

1896: Inauguraldissertation.

Lambillotte, L'antiphonaire de St. Gal (Paris 1851).

Lilleneron, Die Periode des gregorianischen Gesangs (Im Grundriss der german. Phil. ed. Paul. Strassburg II, 2; 1893).

Liturgisch musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523-1700 (Schleswig 1893).

Melster, Das katholische deutsche Kirchenlied (Freihurg 1862).

Mettenleiter, Manuale breve cantionum (Regensburg? 1853).
Mondsee- (Wiener) Liederhandschrift und der Monch von Salzburg herausgegeben von Maver und Rietsch (Berlin 1896).

Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters I-III (Freiburg 1853-1855).

Musical notation of the Middle ages London 1590.

Nisard, Archéologie musicale (Paris 1890). Paléographie musicale I—IV. (Solesmes 1889—1892).

Pothler, Les mélodies grégoriennes d'après la tradition (Tournay 1881).

Ralllard, Explication des Neumes (Paris 1858).

Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig 1878).

Festschrift der Firma C. G. Röder, Anhang Leipzig 1896).
Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und der Liederhandschrift

Donaueschingen [Leipzig 1896].

Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik (Regensburg 1871).
Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs I (Göttingen 1863), II (Göttingen 1865).

Schublger, Die Sangerschule von St. Gallen (Einsiedeln 1858). Musikal. Spici-

legien über das liturg. Drama (Berlin 1876). Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft (Leipzig, spec. 3. Jahrgang 1887; 4. Jahrgang 1888 und 5. Jahrgang 1889;

Thlerfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora Leipzig 1868: Inauguraldissertation.

Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I Leipzig 1864), II Leipzig 1867). Wagensell, De civitate Norimbergensi commentatio, accedit de Germaniae

Phonascorum origine etc. Altdorf 1697). Wolf, Die Lais, Sequenzen und Leiche Heidelberg 1811.

Wolfrum, Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung Leipzig 1890.

Zahn, Die Melodien der deutsehen evangelischen Kirchenlieder Gütersloh 1889-1893].

Nur gelegentlieh benützte oder zu benützende, sowie kleinere periodische Publikationen sind hier, abgesehen von der Vierteljahrsehrift für Musikwissenschaft, nicht genannt. Für Alles vgl. namentlieh den ersten Teil der Abhandlung.)

Sachregister zu der mittelalterlichen Musiklitteratur.

Acutus 202 vgl. mit 233 im Nachtrag zu S. 36]. - sonus (= spissus et celer mo-

tus) 119 f. Aequaliter proferri (13), 25, 149, (182).

Ancus = (Cephalicus) 11 f., 155, 180. S. auch Taff. III und VIII.

 quadratum und | rotundum 157,
 184 f., 212, 222, 225. s. auch
 Taff. I, II. VII, VIII, und XIV.
 Bivirga 85 f., 162, 224 s. auch
 Taff. I, 59, 63, 125, 224, 229, 235. Bufones 114.

Cantilena 103 f., 106, 108, 109, 117. Cantus compositus 32 f., 43-47, 65,

123 — figuratus 53, 123.

- firmus 124, 128. --- menspratus (mensurahilis) 122 f...

124 - planus 26, 31, 120-125, 127 f... 143, 215, 224

- simplex 123. Cephalicus 11—13, 17, 19, 41, 44, 65, 142, 150, 154—156, 158, 164, 168, 172, 199, 211 f., 221, 227 s. auch Taff. II-V, VIII, IX, XII, XIII.

Choralnoten drucke 22, 48, 62, 124, 152, 228, 235. Chorda 30.

Climacus 16, 22, 32 f., 45, 49 f., 65, 75f., 136f. etc. s. auch Taff. I-XIV. praebipunctis 195.

resupinus 135, 139, 141, 165 f., 189, 224 s. auch Taff. I, II, VII. - subhipunctis 195

Clivis 9-11, 15 f., 19 f., 24 f., 30, 33, 49, 65, 75 f., 138, 140, 149, 153, 154 etc. s. auch Taff. I-V, VIII
-X und XII.

praebipunctis 139, 162, 166 s auch Taff. (IV), VI und VII. - repercussa 195.

Conjuncturae 8 ff., 150, 153, 156 f., 161 f.

Custos 39, 140, 195.

Discantus 127, 128. Distinctio 110 ff., 117, 119, 120 f., 122,

123, 124 f., 128, 143, 215, 224. Distropha 89, 162. Doppelnote 91 f., 138 f., 149 f., 156

162, 188 f., 201, 209, 224, 234 s. auch Taf. I.

Duplicierte Tone 117, 143, 171 f., 201 s. auch Taf. I-IV, VI-VIII. (Durchgangsnoten 149, 166.)

Epiphonus 13, 17, 19, 158, 169, 199, 227 s. auch Taff. V und XIL

Flexa sinuosa 13.

Fliegenfüße (s. auch pedes muscarum) 43 ff., 63, 83, 224, Florata, nota 143.

Gradatus 18, 109, 234, Gravis, sonus (= rarus et tardus motus) 119.

Harmonia 106, 117, Histriones 113 ff. Hufeisennotenschrift - Nagelnotenschrift.

Jacens, virga 24. Jocalatores 114 f. Jonisch (Tonart) 210, 215, 230 Juhilation (= Neuma) 17, 196, 212. Juhilus 229.

(Kadenz 136, 148, 210).

Laudes 97 f Laudi 37 f., 234.

213, 222,

Ligaturae 8, 26, 81, 120 ff., 124, 164. - ohliquae 149, 152, 184. - rectae 149

Liquescierende Tone 17, 20, 34 f., 75, (133, 141), 142, 154 f., 165, 186, 197, 211 f., 223, 233. Longa 9, 15, 22, 31, 59, 63, 125, 224. Lydisch (und Hypolydisch: Tonart)

Melisma 76, 79, 195, 201, 215, 231, (235),

Mensuralnoten 46, (67, 84), 87, 124 f., 213, 228 f., 235. Minima 87.

Modulari, modulatio, modulatus Mora (morula) 109, 118, 119, 130, Musica falsa 13.

- harmonica, rhythmica, metrica 99ff. — mensurata seu figurata 95, 125.

- plana 121, 125 Musicae genera und partes 99 ff.

Nagelnoteuschrift (s. schon Hufeisennotenschr. = deutsche Choralnoten) 63, 169, 175,

Neuma (= Jubilation) 17.

- (= Notengruppe über einer Silbe) 52 f., 110 f., 117 f., 196. Neumierung = Choralnotierung 58. Nota, notula 11, 12, 30, 121, 215, 224. Notator 143.

Ochetus 175.

Orgelkompositionen im 17. nud 18. Jahrh. 215). Osterspiel 159.

Pars 117, 130. Pedes muscarum s. Fliegenfüße. Pes = Podatus Phtongi 108

Plica 11-13, 24 f., 44, 49, 75, 139 f 144, 153 etc. s. auch Taff. II, III, und V-XIV.

— ascendens 198 f., 204, 227. — descendens 74 f., 91, 150, 212, 221, 227

duplicata 195 Podatus 10, 13, 18 f., 25, 44, 65, 75 f., 138 f., 147, 154, 156, 157 etc. s. auch Taff. I-XIV.

subbipunctis 150 f., 167, 192. 195, 196 s. anch Taff. V und VIII. Taff. I und IX.

 subdiapentis 201. - subdiatessaris s. Taf. VI

- subtripunctis 164 s. anch Taf. XIII. Porrectus 17, 33, 36, 44 f., 75 f., 135, 139, 144, 147, 150, 186 f., 189, 220. s. auch Taff. I, II, VII, VIII, XIII uud XIV.

- flexus 195.

- subbipunctis 197 s. auch Taf. IX. (Praeludium 201.) Pressus 13 f., 19, 27, 89, 137 (?), 148 f. 151, 153 f., 158, 224 f. (?) s. auch Taff. (I), III, V nnd XII.

Proprietas (cum propr.; sine propr.; cum opposita propr.) 26 f., 120 ff. Punctum 10, 15, 28, 33, 41, 50, 57,

91, 130 etc. Quadratnoten (= romische Choralnoten) 22, 25, 43, 46, 48, 124, 136 f.,

147, 179 220 Quantitas 12, 108, 215. Quilisma 18, 109, 234. Quintenorganum 46.

Repercussio 117. Romanusbuchstaben 9 f., 14, 29, Rondeau 46 f.

Salicus 22, 84, 147 f., 187 s. auch Taff. VIII und XII

- subbipunctis 187. Saltatrix 118.

Scandiens 22, 33, 84, 136, 139, 148, 220 s. auch Taff. III, IV, VIII -X, XII. - flexus 139, 155, 162 s. auch Taff.

IV, VII. praepunctis 166.
 praebipunctis 176.

Semibrevis 127, 224, 235. Seminota 30.

Schlussnote 159, 185, 235 etc. Sesquialtera collatio 118 Sesquitertia collatio 118. Spissa (spissnm genus trium sonorum) 116 f., 118, 119 f., 136.

Tempns perfectum 61 f., 67, 124 f., 127, 143, 208, 215, 235.

imperfectum 62, 124 f., 209, 215, Tenor (vocis) 117, 118, 130. Tonus currens (Lektionston) 124, 200,

Torculus 17 f., 33, 36, 76, 135 f. 138 148 f. 154, 157 etc. s. auch Taff. II-V und X-XII.

 praepunctis 184 subbinunctis 184. subtripunctis 201 s.auch Taf. IV.

Tramea 11, 12. Tremnla 108, 109. Tristropha 89, 155, 162 s. auch Taf. V. Tritonus 157.

Versus tripertiti candati (vgl. den Termiuus: Coda?) 73 Virga 10, 14 f., 28, 33, 57, 91 etc. - coubipunctis 205 s. auch Taff.

VIII, IX. - subbipunctis 44, 45. - praediatessaris 176.

- subdiatessaris 197 s. auch Taf. IX. praetripuuctis 170 s. auch Taf.

 subtripunctis 44, 45, 139, 141,
 152, 184, 197 s. auch Taf. XIII. - resupina 149, 194 s. auch

Taf. X Vokalkompositioueu im 17. und 18. Jahrh. 215. Vox ficta 12.

Verzeichnis der benutzten Handschriften.

Fettgedruckt sind dlejenigen Mss., ans welchen Facslmiles entnommen wurden.

- Clm. 10075 in 20; e. XIII/XIV ex bibliotheca Palatina Mannheimensi.
- Cod. Lips. 1305 (Lelpziger Universitätsbibl.) s. XIII/XIV.
- Cod. Macraugiensie M 27 Histor. Museum zu Basel aus dem Kloster Maigrauge bei Freiburg i'S. s. XIII/XIV.
- 4. Cod. Ratisbouensis Bibl. Proske zn Regeusburg, s. XIV
- 5. Cgm. 101 ln 80; s. XIV. Gebetbuch für Nonnen.
- 6. Cim. 28046 in 20; s. XIV. Ursprung unbekannt.
- CIm. 11764 in 40; s. XIV aus Poilingen.
 Fragment der Münchuer Universitätsbibliothek 1380—1420.
- 9. Cgm. 715 in 40; s. XV aus Salzburg.
- 10. Cgm. 1115 In 20; s. XV ans Salzburg (?).
- 11. Fragment aus Benediktbenren s. XV, ca. 1420.
- Missale Lips. ca. 1450 (aus der Bibl. C. F. Becker) Stadtbibl. Leipzig.
- 13. Clm. 9508 s. XV: 1452 ans Oberaltzich.
- Missale der Bibliothek Peters zu Leipzig s. XV.
 Fragment des historischen Museums zu Basel s. XV.
- Fragment des historischen Museums zu Basel S. AV.
 Cod. Stettinensis s. XV: 1457 geschrieben vom Bonediktiner Erhard
- Vetter aus Bamberg in der Bibl. von St. Jacobi zu Stettin. 17. Cgm. 716 in 4°; s. XV aus Regensburg (?.
- Cim. 5023 in 80; s. XV: 1495. Manuale hymnorum, sequentiarum etc. aus Beuediktbeuren.
- Cantionale Lipsiense s. XV: 1450 1500 ans der Bibl. von C. F. Becker, Stadtbibliothek zu Leipzig.
- 20. Clm. 14872 in 20; s. XV aus St. Emmeran in Regensburg.
- Cgm. 291 in 2³; s. XV: 1460—1500 aus Weinsberg-Sulzach.
 Cgm. 4997 in 4³; s. XVI aus Colmar genaue Beschroibung von
- K. Bartsch: Meisterlieder der Coimarerhandschrift«. 23 (a und b. Cod. Norimbergensis Laurentianus in 2º maj. zu Nürnberg S. XYI — 1510.
 - 24. Clm. 19202 in 20 maj. s. XVI: 1516 aus Kloster Tegernsee.
- Clin. 1930 in 2° is XVI: 1996 aus dem Benediktiner Stift von St. Emmeran in Regensburg.







Notenbeilagen.

I.

Zu Kapitel 3, § 1 (S. 38).

"Alla (Alta) trinità beata" übersetzt nach den Reproductionen in Burney und Ambros (a), sowie in den Illustrazioni (b).







(Für das dem "gloriosa" folgende "unita" etc. steht also der c-Schlüssel auf der richtigen Linie, wie dies der nächste Custos und c-Schlüssel beweisen.

П.

Zu S. 41.

Othmarushymnus a) nach Ambros cf. Schubiger Ex. 44, b) nach unserer Vermuthung.





Zu S. 42.



IV. Zu S. 45.

"Verbum bonum et suave".























Weitere Notenbeilagen zum I. Teil.

Beispiele zu S.S.; 58; 80; 42; 62; 84 (Anm. 5); 57 (Anm. 3); 84; 68; 69.

(Die Beispiele aus modernen Autoren sind chronologisch geordnet und hiebei gilt für Bäumkers Werk die Jahreszahl des zuletzt erschienenen Bandes. Die zugefügten und eingeschobenen Beispiele aus älteren Quellen werden boffentlich nicht storen, da obige Angabe der Seitenzahlen ein Nachschlagen im Text ermöglicht.

Cod. 291: Her winter lass ab dein gepley.





quae tu cre - as - ti pec - to - ra

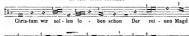


Terroty Cresh

Babsts Gesangbuch (1567).

No. II.

(A solis ortus cardine.)







Corner, Geistl. Nachtigal 1676 (S. 199 u. 200).

DV Len-tze guet dess Jah-res theur-ste Quar-te, danu du bist

maucher Lis - teu voll, was Cre - a - tur den Win-

ter an Frewd er-spar-te, das hast du sie er-get-zet

wol, den du bist lind und uit so küh-le, als ich wol an

deu Win-den füh-le, die jetz-und so süss-lich wehn

3 is Se Sou-mespilt den liech - ten schein, nun sin-get lie-

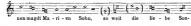
: Die Sou-nespilt den liech - ten schein, nun sin-get lie

be Võ-ge-leiu, jhr solt dem schöpffer lo - be sagn

Bäumker Band I, No. 34.

Leisentrit 4567 ff., Bamberg 1628, Erfurt 1666.







Kethner 4555.







No. 190.

Aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts.







No. 241.

Leisentrit 4384, Andernach 4608.



0 Gütiger Herrchriste die zeit in

vi - ci - bus tempo - ra di - vi-dis mer - so so - le chaos insi - che - rer frist

gruit hor - ri - dum lumen redde tuis chris-te fi-de - li - bus wi-der-umb des liechtes schein

No. 344. Kethner 1555, Leisentrit 1567 etc., Corner 1631.

Kethner 1355, Leisentrit 1367 etc., Corner 1631.

Ve ni cre a tor spi ri tus men les tu-

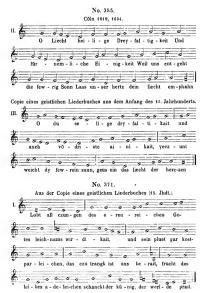
o rum vi si ta im ple su per na gra-

Beuttner (1602) 1660.





angst und noth und er füll sie mit dei ner gnad



Vehe 1537 Kelhner 1535 Leisentrit 1567 ff.

Parameter of the state of

Bentiner (1602) 1660.



Nr. 373.

Copie eines geistlichen Liederhuches (45 tes Jhdt.)
Aus einem dentschen »Lauda syon«.



No. 20.

Aus der Sequenz; Zu einer Jungfraw zart = Mittit ad virginem.



Bd. II Nr. 36. Andernach 4608.



Bd. 1 No. 242. Aus Cod. germ. 716. Mon.



Gevaert 1895.

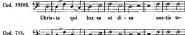




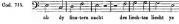
Notenbeilagen zum III. Teil.

(Die Taktstriche und Pausenzeichen sollen vor Allem die schwer- und leichtbetonten Silben, sowie die Zeilenabsätze für das Auge des Lesera kenntlich machen; sie sind also nicht immer streng in dem uns geläufigen Sinne zu verstehen. Für andere angewandte Hilfsmittel s. auch den Text des dritten Teiles,

Erstes und zweites Kapitel: No. 1.









Cod. 715. Die grand er sel - den liecht hat aus dir bracht.



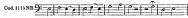




Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu-



v. 4. Ac-cen - de lu - men sen-si-bus in - fun-de a



Kum herr sche-pher hei - li - ger geist suech die ge-











ris-ten ge-nad die her-ezen die du be-schaf-fen hast.

No. ,3.



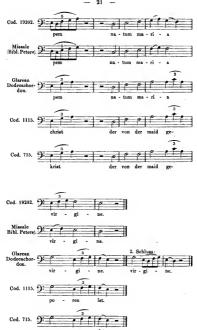




few-rein sunn geuss ein das liecht der her - ezen.















sues - ser man - del - ker - ne al - ler gna - den - rei - che



















 Die eckigen Klammern bei einzelnen Wortsilben deuten nur auf Varianten in der Vorzeichnung der ersten und zweiten Versählifte.





































paum bringt uns kain wald in laub plued frucht wol-ge-

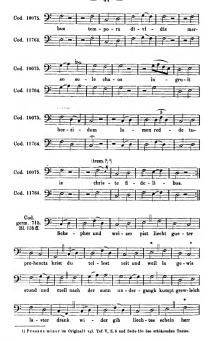
Land Gragh



No. 8.



^{1) *} deutet hier auf 🍎 im Original; vielleicht ist bei dem Diphtong das Zeichen für den liquoscierenden Nachschlagten bewusst angewendet, also genauer zu übersetzen mit:

















1) Siehe Aumerkung auf S. 43 der Notenbeilagen.



Die 7-Vorzeichung sieht schräg links über dem g von -re- (dimebat).
 js sieht beim ("Schiffanel, vor »Dice und »sag« am Zeilenanfang.
 Am Zeilenschluss vor dem Onslos: 's und ferner nochmale am nächsten Zeilenanfang vor



 Sieke Anm. 3) der vorigen Seite. Das ji ist vor «sublimari» zwar nicht gesetzt, gilt aber für die ganze Nelenzeile des Orginals.
 31 steht wieder beim G-Schlüssel.



Das en den felgenden Ligaturen gebärige ? richt var dem c und a.
 in Original stadt ? am Anfang der Zeile beim G-Schlüssel d. h. über dem f von sdys niche Seite 190 des erklärenden Testes.
 Handeberlülich!

er - stan - den etc. 3)

ist





A - ve nas - cens con - se - cra - ris sac - ro ver - bo

Rei-cher schaez der höch-sten frey-den den chain ezung nit In dem höch-sten thron ge - krö-net dein schön all schön



B. hic lau - da - ris lau - dans jhe - sum ma - ri - a. fe - cun - da - ris - 3 3

msg vol gäu-den pist du chau - sche ma - ri - a.

û - ber - schō-net du pist al - ler cn - gel fraw.





C. Dre a - tur ward pyege - machet die die got-hait ner - ben als wir sol- ten

Burnoulli, Choralactenschrift. Beilagen.







nar-dus



tu - gen spei-set

chlait

sög

sprung.











trux na-tu-ra

ve-lum tel

tem-pus nac -

vox sol nox ob-scu-ra

de te







dul-cia jhe - sus ma - ri - a mu-nus jhe - su ma - ri - a.

pey dem chù-nig die chữ - ni - gin. sửn-đer und die sửn - de - rin.



A - ve stel - la ma - tu - ti - na por - ta frac - ta A - ve ju - bar au - lae - dy - e so - ei - a - ta

An dem end solt du ver ja gen pos geist das wir Traut dein kint gar min nich lei chen sprich den ezo ren



B. tar-ta-ri - na sur-git scandens lux di - vi - na nunc mes-sy - e tri - na ful-gens ihe - rar-chi - e

c. 9: nit ver-ta - gen die all un-ser sûnd dann sa - gen lass ent-wei - chen wann ich will si im - mer rei - chen





Varianten in A1 (verglichen mit A):



60 -VIIIb 1, 2. laus hu - ma - ni IX 3. Wackernagel besiffert hier unrichtig: X(3). dor in-de fi - ei - ens etc. No. 11. I. Gra - tu ehris-ti pa - ter a - tur et vir - tu-tes In quo ge - nu - is - ti vi - rum - ti gau - de bi - lis. o - pe - ra - tur ma - ter no II. cla -Plau-de vo - ce an - ti - sti-tis e - nim qui be - a - tum Cre - vit an - te de -

Vi - ta cu-jus et doe- uri - na qua-si stel·la Per te fla-grat hace lu - eer - na prae-bena i - ter

N. Discontinuo in ce-les-ti-glo-ri-a.

n. Discontinuo in ce-les-ti-glo-ri-a.

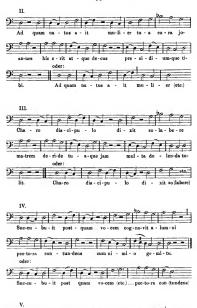
na tu-ti-na lu-eet in per-pe-tu-um.

ad su-per-na de-us ex-er-ei-tu-um.













Er-go pi-ae ma - tri sit laus et glo-ri-a sem-per Bernoulli, Cheralostesschrift. Bellagen.

VIII.





- Louisia Caralla



























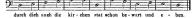














sa-cra-ment, ge - na - den prait nar göt - lei - eher myn - ne-





Cod. 716.

um in

du - xit

mar

ad

got-leich wird ee

no - Ve

ga - ri-tis sub - ti-le







In many Lacrobs







VII.





(me) lisch dir wei Cod. 716. in qua de us ho - mo vi di - nes ac po li stu - por re-gens car -







* In der ersten Vershälfte von b genauer:







lis

lis

mo-bi no-bi

Cod. 716.









alt herrn e - ya do czye - re uns in ko - ren
(Vgl. aber den Text bei W. II 453:

so - phe - y - e.

(Vgl. aber den Text bei W. II 453: >alltherren eya do czyre || uns in koren symphonie«.)



Cod. 1115. got sun durch ver- me - ge got ir pai-der

Cod. 1115. Significant we go das wir an des schefde pile go

men im-plo-ra ut u-ni-ti sint in pro-ra

Cod. 1115. Description of the code will-den me-res tro-ne da leuch Ja-cob

Cod. 716. Di dum trans-i - mus rub-rum ma - re il - lic Ja - cob



- ve vir - go mar-tir

ma - tum ex - sti - tis - ti



gra - ci - e aug - men - tum sus - ci - pit pi - is - si





cum pa - tris ju - va - mi







			No. 11	. *)				
Fragm. der UnivBibl. München.) <u>.</u>	00	1.30				É	- 0
	Ey Sie	ich sah wol - te	in we-sen	dem en -	thro pun	-	ne den	ein susst
Cod, 4997.	9: ,	00	-	1				- 2
	Ey Sie	ich sach	h in	dem en -	tro	-	ne den	Ein sust

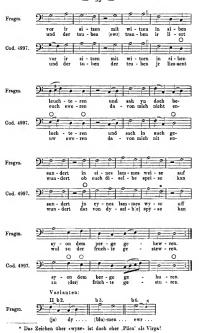




^{*)} Verwendet sind hier [] für Einschaltungen, die fraglich bleiben; [] für sichere, sowie für die Varianten; () für die von Runge als Plicae bereichneten Einselnoten.

sust



















¹⁾ So Runge.

7

Bernoulli, Choralactenschrift. Beilagen,



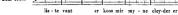
¹ Cephalicus.



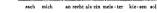


¹⁾ Runge: XIII.























schön ein glantz der meis-ter ist der meis-ter.













No. 13.







zu dir kam der









(*Auch diese Notierung enthält Schlüsselfehler [vgl. die durch die geklammerten Schlüssel vorgeschlagenen Korrekturen.]e)

No. 14(a). Cod. 715. Ey-a der grossen lie-be dy dich ge-pun-den hat ger hert-ti-kleich ei-nem die-be we-rer mensch und

1) Dezeichnet die Note mit Kommahaken.



daz got mus-se deyn lo - ner

Lipsiensis.

kin - de - lin







No. 16.













Bernoulli, Cheralnotenschrift. Beilagen.











(ge)- nu























a, 3, et an - ge-lis glo-ri-am.





















ge - ni trix es fac - ta.



sol - vat

a pec - ca - tis

Ut nos

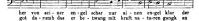
et in













Na - tur er u - ber want der e - ren Der boeb-fart in ver- dros in twangk sein mais - te-schaft die









en-phieng und ge - nas ains suns von Go - tes kraft der star - cker va - ter got ge - laub - haft die dein be-statt dem die durch die lieb seins suns gab leir juns das ewig le - ben dort



wun - der - leich ge - nannt. Chris-ten sein er - kennt. in der enn - gel lanndt.

month Grants













No. 21(b). I. Cod. 9508 Di Ho - di - e re - gis spon-si fer-tur bra-chi - is se - da - re pe - ri - cu - lum pit sus -ci a - mi - ca pro-pe-- man in - stans hos - tiquod hos- ti - lis af - fi - cit spon-sum quo ab - i - e - rat pec - ca - ti ru - den - (ti - bus) * bus mor - tem







Clm. 10075 .- succ . XIII / XII:

-
n+1 Epp 1 E Try p 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
or in home present now flow from person over more wante more or printed now there gratech.
entri treatition
The sine by merry Ane semma makerit que lartes met resti seniones plus
- 1 +
Pages mile + resent maps says + refugited to make me second group to caleful.
FT 1 T T T T T T T T T T T T T T T T T T
we with sterd phrond ou of roll spind chrond premiting wire frond preside would
T TI
Anter Capes owners place resem proce pet and por some & A Arcental setting.

Sequenz: "Mundum pingis novo Nore."

Photo Integrabilism Killer Mürchen Buthanet 13

14 Regem re gum made pluder mous ref musen M. Angelus confile i name eft d urge ne fol de'ftel la . Sol occalium urgo file um part for ma Teq fo Me radi o neq ungo file o fir co rup va. Cerrus alra libani con 10 f 4 50 1 1 10 1. 1 0 1 mmanur y lopo nalle nostm Werbum vens atuffimi enporare \$ 1 1 1 1.1 01 1 pullum eft carne fumpra V Capas aaner fynagogn meini ner mingt

Aus der Sequenz: "Letabundus exultet"



Hymnus: Crux fidelis Francelle

fronde flo re germine dutce tignum dutcel daus dutce

pondul luttinent Pange lingua glatioli prelium certa

minit riuper crucil tro pheu die triumphum nobilem qua

liter redemptor orbif immo la tul ulcerit V Deparen-

til protoplasti fraude factor conou tens quando pomi ngur

ali morfu inmortem corruit iple lignum cune notauit

Dampha if gni it folieree Thosopul notire falutif-

falleret medelam terret inde bothi unde lelerat

Aus dem Hymnus: Crux fidelis





to Humo des Hymnus: "Apostolorum passio" 1 1990 contra

Clm. 23046. en frummunt to fonent meconia recedant me ra noua fintomnia corda ud ces er aths realitur and nauthim cultus ardiaur agnum crazima dediffe fiambus wixia logi tima pultis indulia pam bus L of agnum typicim expletes cuulis cupus diminiam danim dilipuhe fic totum omnibus quod totum fingu

Aus dem Hymnus: "Sacris solempniis" (1-110 17# 2-14ersille)

(lm. 23046. er nobilior paret que marcis al he politic indicem. nahe trgian gieri am fummi ienann's ne mi ne pigneris gestarer au la nobilis mumo clau min marres uphe com minere p

Hymnus: "Almi prophele

ber affinereil tu oben milde freiere aufremeen. indice gibie

Fragment d kgl. l'niv. Bibl. Munchen . - saec. XIV. XV



tien ten ein meine eleiter un gen nu amallen beich an e functe fchon oballer figone glagg de mein treeds wynarline day has wince hi ward fo west wil ward fo bert im er beflor de moffen het qui eden zu henden hat ferr word au von bichraten doch drefelle wat. .. who can forther fingel to the a worle with er mine confine for new grant mart mi abortein Chaft um fremer antifin; fingetweeteffer to gras or fewer blict er i rarrauft als foun ein and rank amme turne tut enant te

Cgm . 715 - saec. 11.



Sequenz: Sälig sey der sälden ezeil

First Linguistated Whiter Minchen Buthant C

ma hie audit sed drama dute udi cami udi eran
plecticii sponius et alloquis quo deata dueris
ulus peuneus sirperis se cuansmute hodi euros cu curie camb regis ehecutem heisti sun
unum se figan remoremur et paran sun
unum adecerna gandia udi es ingioria

Schluft der Sequenz: "Affluens deliciis "Felis Colla Masser"

('lm,9508.

coraire prince con a constant con constant constant con c

flm.9508.





Aus der Sequenz: "Regi regum" (Fille A. Rickreite Zelle -3)

Photo-Longe - Maket Whiter Minchen Buttons: 13



Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Gehrmann, Herm., Johann Gottfried Walther als Theoretiker. 1891. 40 S. # 1.--.
- Gevaert, Fr. Aug., Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Deutsch von Dr. H. Riemann. 1891. 87 S. gr. 8. # 2.80.
- Haberl, Fr. H., Bausteine für Musikgeschichte. I. Wilhelm du Fay. 134 S. nnd Musikbeilagen. 16 S. gr. 8. (Sonderabdruck aus der Vierteljahreschrift für Musikwissenschaft. Jahrg. I. 1885.)
- II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des p\u00e4pstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom. XI, 183 S. gr. 8. (Sonderabdruck aus den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrg. IV.) 1888. 43 .—.
- III. Die römische «Sohola Cantorum« und die p\u00e4pstlichen Kapell-s\u00e4nger bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts. III, 130 S. gr. 8. (Sonder-abdruck aus der Vierteljahrsschrift f\u00fcr Musikwissenschaft. Jahrgang III. 1587.) 1888.
 # 3.—.
- Held, Karl, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Nach archivalischen Quellen bearbeitet. 1894. 172 S. gr. 8. (Sonderabdruck aus der Viertelbahrsschrift für Musikwissenschaft.)
- Kremer, Dr. Jur. Karl, Das ausschliessliche Recht des Urhebers an der Melodie. 1891. 42 S. gr. 8.
- Lillencron, R. von, Die Horarischen Metren in dentschon Compositionen des XVI. Jahrhunderts. Mit Notenbeilagen. (Originalpartitur nebst Übertragung in moderne Notenschrift.) 1887. IV, 71 S. Partitur 34 S. gr. 8. geb.
- Muris, Johann de., Seine Werke und seine Bedeutung als Verfechter des Klassischen in der Tonkunst. Eine Studie. Von Robert Hirschfeld. 1584. 67. S. gr. 8. geb.
- Nagel, D. Willibaid, Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls 1. (1509-1649). Nach den Originaldokumenten (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte). 1895. 52 S. gr. 8.
- Ranke, Ernst, Chorgesänge zum Preis der heiligen Elisabeth aus mittelalterlichen Antiphonarien herausgegeben. Mit Bearbeitungen der alten Tonsätze durch Müller, Odenwald und Tomadini. 1. Heft. 1883. VIII, 66 S. gr. 8. geb.
- --- Dasselbe. 2. Heft. 1884. X, 242 S. gr. 8. geh. #3.--. Nandberger, Dr. Adolf, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, in drei Büchern. Erstes
- Buch. Mit 4 Abbildungen. 1891. XVI, 119 S. gr. 8. # 3.—
 Dasselbe. Drittes Buch: Dokumente. Erster Teil. Mit 2 Abbildungen.
 1895. IX, 358 S. gr. 8. # 7.—.
- Schein, Johan Herman. Von Arthur Prüfer. 1895. XXIV, 148 S. gr. 8.
- Seydel, Martin, Arthur Schopenhauers Metsphysik der Musik. Ein kritischer Versuch. 1895. VII, 123 S. 8. #2.50
- Thurlings, Adolf, Der Musikdruck mit boweglichen Metalltypen im 16. Jahrh. und die Musikdrucke des M. Apiarius in Strassburg und Bern. Mit 8 Zinkographien. 1892. 28 S. gr. 8. (Abdruck aus Viertelighrschrift für Musikwissenschaft. 1892. Heft 4.) ... # 1...

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY BERKELEY

Return to desk from which borrowed.

This book is DUE on the last date stamped below.

13Nov' 50 BZ		
3 Mar 52WB		
NOV1 41952	.00	
? Aug'57MH		
REC'D LD		
AUG 2 1957		
J 7 12		
LD 21-100m-11,'49(B714	6:16)476	

ML174.B4 1898

C037323381

UC BEAKELEY LIBRARIES

M93727

ML174 B4:

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

